

# أدب وثقافة

مجلة الثقافة الوطنية الديمقراطية

فبراير ١٩٩٨ - العدد ١٥٠



الموعظة الحسنة بلسان الطير

الاشتراكية فى مصر

المرأة وتكامل الجسد

الفيضان والزمن

استغراب حسن خنفس / التشكيل والمجتمع



# أدب وفن

مجلة الثقافة الوطنية الديمقراطية  
شهرية يصدرها حزب التجمع الوطنى  
التقدمى الوحى/ فبراير ١٩٩٨

رئيس مجلس الإدارة:

لطفى واكد

رئيس التحرير:

فريدة النقاش

مدير التحرير:

حلمى سالم

سكرتير التحرير:

مصطفى عباده

مجلس التحرير:

إبراهيم أصلان/ صلاح السروى/ طلعت الشايب/  
غادة نبيل/ كمال رمزى/ ماجد يوسف

# أدب ونقد

---

التصميم الأساسي للغلاف للفنان:  
محيى الدين اللباد  
المستشارون:

---

د. الطاهر مكي / د. أمينة رشيد / صلاح عيسى /  
د. عبد العظيم أنيس / ملك عبد العزيز

شارك في هيئة المستشارين ومجلس التحرير الراحلون:

---

د. لطيفة الزيات / د. عبد المحسن طه بدر / محمد روميث  
الغلاف: من رسوم الواسطي  
الرسوم الداخلية للفنان:  
محمد شيحة

الإخراج الفني: سهام العقاد

أعمال الصنف والتوضيب الفني:  
مؤسسة الأهالي: عزة عز الدين / منى عبد الراضى /  
مجدى سمير / خالد عراقى

المراسلات : مجلة أدب ونقد / ٢٣ شارع عبد الخالق ثروت  
"الأهالي" القاهرة/ ت ٣٩٢٢٣.٦ / فاكس ٣٩٠.٠٤١٢

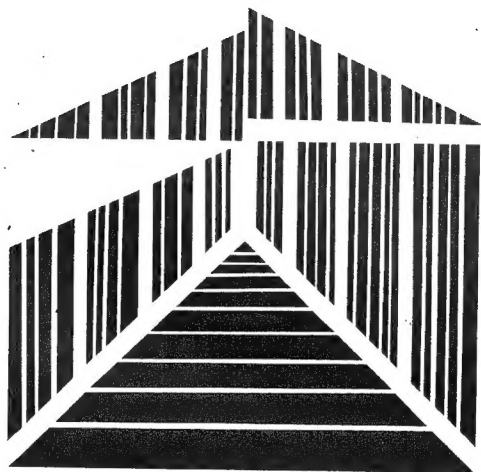
الاشتراكات (لمدة عام) ٢٤ جنيها / البلاد العربية ٣٠ دولارا  
للفرد - ٦٠ دولارا للمؤسسات / أوروبا وأمريكا ١٠٠ دولارا  
باسم الأهالي - مجلة أدب ونقد

---

الأعمال الواردة إلى المجلة لا ترد لأصحابها  
سواء نشرت أم لم تنشر

## المحتويات

- \* أول الكتابة / المحررة / ٥
- \* لاكان : المرأة وتكامل صورة الجسد / د. نيفين زيور / ١١
- الديك والزهر / شعر / محمد عيد ابراهيم / ٢٧
- جدل الأنا والآخر / د. ماهر شفيق فريد / ٣٠
- سوق المراهنات / شعر / محمد رفاعي / ٣٥
- \* الديوان الصغير / خرافات صينية / الحكمة والموعظة الحسنة  
على لسان الطيور والحيوانات والأشياء / ترجمة : طلعت الشايب،  
تقديم : د. شاكر عبد الحميد / ٣٩
- الخباء وتيار الوعي / نقد / أمل عبيد / ٦٦
- التشكيلي اجتماعيا / محمود خير الله / ٧٦
- التناص الديواني في «سراب التريكو» / نقد / د. محمد عبد  
المطلب / ٨٠
- الثقافة العمانية بين الايديولوجية والاحتفالية / رسالة مسقط /  
ابراهيم فرغلي / ١٠٢
- حسن حنفي : الاستغراب ومصير الوعي / حوار /  
محمد حسن / ١٠٧
- الغيطاني وهاجس الزمن / نقد / د. فتحي أبو العينين / ١١٣
- قصائد عن الوحدة / د. نصار عبد الله / ١٢٠
- البحث عن ذات المقام الرفيع / تواصل / عيادروس ناصر / ١٢٤
- \* دخول الاشتراكية الى مصر / الجزء الثاني من ندوة: الماركسية  
والفكر المصري الحديث / اعداد : خالد البلشي / ١٢٧
- أفمن يبدعون كمن لا يبدعون / بينالي الاسكندرية / د. كاميليا  
صبحي / ١٥١
- وثيقة : بيان حزب التجمع في الدفاع عن زوجيه جارودي / ١٥٧
- دمعة الى هشام مبارك / ١٦٠



## أول الكتابة

اسمحوا لي أن أبدأ افتتاحية هذا العدد بمرثية لشاب جميل سقط ميتا وهو في عتفوان شبابه وامتلائه بالحياة والأحلام، وفي ذروة إبداعه الفكري والعملی والإنساني دفاعا عن الكادحين والفقراء الذين بلا عون .. وسعيا لإيقاظ وعيهم بذاتهم كبشر لهم كرامة وحقوق وأعضاء في جماعة.

إنه هشام مبارك مؤسس مركز المساعدة القانونية لحقوق الإنسان، والباحث في أدبيات وأشكال تنظيم وحركة الجماعات الإسلامية المسلحة في مصر، وقد أصدر منذ عامين كتابه الهام "الإرهابيون قادمون" وكان يعد لرسالة دكتوراه في الموضوع نفسه، وتحت إشرافه وفي ظل حيويته المتدفقة وانتمائه الأصيل للشعب ونشاطه الدؤوب في حركة حقوق الإنسان الوليدة خلال سنوات قليلة، ولعب دوراً مركزياً في مساعدة نقابة الصحفيين حين أعد بمبادرة خلافة مشروعا بديلا للقانون ٩٣ لسنة ٩٥ الذي أطلق عليه الصحفيون وصف قانون اغتيال حرية الصحافة فوجه له المؤتمر الثاني للصحفيين، شكرا خاصا .. وأخذ يمد يد العون القانوني لكل الفئات المظلومة مهددة الحقوق على امتداد البلاد.

انحدر "هشام" من أسرة شعبية فقيرة وكثيرة العدد وكان عليه أن يكافح طيلة عمره القصير على جبهتين: مساعدة أسرته ومواصلة نضاله الدؤوب

كمناضل ماركسى حين قاده الأخير إلى السجن حيث جرى تعذيبه مع عمال الحديد والصلب فى حلوان وعدد من المثقفين سنة ١٩٨٩ كانوا يستلهمون تقاليد الكفاح المصرى الذى تميز بالتلاحم بين العمال والمثقفين منذ نهاية القرن الماضى.

وتزوج "هشام" من لميس رجاء النقاش الباحثة فى الأدب المقارن ليكونا أسرة صغيرة أحبها كل من اقترب منها، وجاء "زياد" إلى الحياة منذ أقل من عامين ليعرف اليتيم قبل أن يعرف الحياة، وسوف يترك غياب "هشام" القاسى والفاجع جرحا نازفا أبداً فى قلوب الذين أحبوه وعرفوه على حقيقته كإنسان نادر ومثقف تقدمى نزيه فى وسط لا يخلو من المرتزقة ونهازى الفرص والمهرجين ، وتزداد الحسرة على رحيله حرقة لأن تكوين مثقف ومناضل على شاكلته يزداد صعوبة فى زمن الاستهلاك المعمم والتجارة حتى بالثقافة والسياسية...

فليرحبه الله ويرحمنا.

\*\*\*

نكتشف فى سياق عملنا كل يوم كم أن انضمام "طلعت الشايب" لمجلس التحرير كان إضافة حقيقية للمجلة ولنا على الصعيد الشخصى والحياة الثقافية فى مصر، فهو الكاتب الساخر والمترجم الدؤوب الذى يواصل "بمهارة واقتدار" مدنا يزداد من المعرفة العميقة والمتعة الأدبية الخالصة.

وفى هذا القسم الثانى من الحكايات الخرافية الصينية التى ننشرها فى "الدويان الصغير" بمقدمة من الباحث الدكتور شاكر عبد الحميد .. نجد أنه ليس الكبار فقط هم من يعلمون الصغار ، بل قد يقوم الصغار بتعليم الكبار ، فالنسر الكبير الواهن الضعيف فى قصة النسر وابنه تحرك وطار بجسارة، حين وجد ابنه يطير بقوة وسرعة..

إن هذه الخرافات الممتعة التى جرت صياغتها بمهارة فيها بلاغة الإيجاز وأدبية الترجمة تدعونا للتأمل فى قدرتها على الحياة والتجدد عبر العصور حتى عصرنا الذى تتزايد فيه قدرات العلم والتكنولوجيا على تحويل العالم بصورة يعجز الخيال عن ملاحقتها، فتكتسب عمقا مميذا يفيض سحره على التناهى الواقعى "لنتائج العلم وتطبيقاته التى تلوح بدورها كأنها السحر، ويصبح السؤال الذى يطرحه كثيرون حول الحاجة إلى الأدب فى عصر الشاشة والصورة غير نى معنى لأن حاجة الإنسان ليلوذ بخياله الخاص وصناعة الشخصوس والطيور والحيوانات على الشاكلة التى يختارها عبر القراءة سوف تزداد عمقا مع التهديد الجدى بمحو الذاتية الذى تحمله لنا الصور الجاهزة والخيال الملعب والإنتاج الجماهيرى له.

ربما لو قرأنا هذه الخرافات الممتعة من هذا المنطلق لوجدنا لها مذاقا آخر ..

إذ أننا يمكن أن نحلق ونطير ونرقص والإنحطاط والكساح.

\*\*\*

وفى الجزء الثانى من ندوة الماركسية والفكر المصرى الحديث وفيه مساهمات حضور الندوة ومدخلاتهم بعد أن عرض الدكتور "أنور مغيث" مادة رسالته العلمية التى تحمل هذا الاسم فى هذا الجزء نطرح للنقاش مجموعة من الإشكاليات رغم مرور ما يزيد على قرن من الزمان منذ صدور أول ترجمة فى مصر "للبيان الشيوعى" والتى قام بها الشيخ حسين المرصفى ونشرتها جريدة المحروسة فى الإسكندرية.

وفى سؤال الدكتور عبد الجواد عمارة عن حقيقة التنوير فى مصر بعد أن استمع إلى مقتطفات من كلام "جمال الدين الأفغانى" ... وإن كانت مصر قد شهدت حقا مرحلة تنويرية وما هى حدودها الواقعة إثارة لمآزق التنوير حتى يومنا هذا والذي يقدم له مفكر و السلطة حولا شكلية وسهلة.

وما يزال تساؤل "صلاح عدلى" معلقا عن دور الأجنبى فى صفوف الحركة الشيوعية المصرية وهل كان الإبداع الفكرى فى هذا الميدان من نصيبهم وحدهم بحكم معارفهم الواسعة وعلاقاتهم فى ذلك الزمان. ولعل غياب التفاعل الاجتماعى القادر على حمل الفكر فى الواقع والممارسة كما أسماه "مجدى عبد الحافظ"، والذي حول الدعوة الاشتراكية إلى مجرد نشاط فى الغالب لعله أن يكون موضوعا مركزيا فى نقاشنا للنهضة ندرسه فى المستقبل إذ أن الداعين للفكر الاشتراكى فى مصر لم يكونوا يدافعون عن مصالحهم ولكنهم كانوا يدافعون عن أفكارهم ، دون قاعدة قوية تحملها وفى ظل عدوان خارجى وقمع محلى وكانت الطبقة المستهدفة بهذه الأفكار، وهى الطبقة العاملة حديثة التكوين ضعيفة وريفية المنشأ وغارقة فى الجهل ومبعثرة. وهى الفكرة التى يختلف محمد مدحت معها أو يدلل على وجود طبقة عاملة منتظمة وقادرة على قيادة الاحتجاجات والإضرابات بحقيقة أنه قبل قيام ثورة ١٩١٩ بما يقرب من العامين كانت هناك إضرابات ممالية لا تنقطع تأثر قادتها بالفكر الماركسي..

ولعل أهم ما سوف نستخلصه من هذه الندوة هو وجود مساحة شاسعة من تاريخنا الفكرى الحديث ما تزال معتمدة وغير مدروسة علميا بل تكاد تكون مجهولة حتى للباحثين.

وحين اجتمعنا قبل أسبوعين فى مجلس التحرير نقاش الكيفية التى نتعامل بها مع ذكرى الحملة الفرنسية على مصر تبين لنا أن هذه المساحات غير المدروسة هى أكبر كثيرا مما يتصور ، فضلا عن أنه حتى الدراسات الأكاديمية الجدية ما تزال محجوبة - لأسباب كثيرة - عن الرأى العام الثقافى ناهيك عن

الرأى العام كله.

ولعل اتجاه بعض كتاب الدراما التلفزيونية من المثقفين ثقافة تاريخية إلى ارتياد تلك المناطق المتخفية من تاريخنا قديمة وحديثة أن يكون جهداً خلافاً في هذا الميدان يتوجه للجمهور الواسع لينشط ذاكرته التاريخية ويدعمه لمعرفة طبيعة الصراعات والمصالح التي أجبتها، وأهم من هذا وذاك أساليب الكفاح التي ابتدعها المصريون ضد الغزاة والظالمين من كل صنف، فالمعرفة قوة وسلاح طالما استخدمه القادرون لقهر الشعب .. وقد أن الأوان أن تكون المعرفة قوة للشعب وسلاحاً.

\*\*\*

ونادرة هي الدراسات في علم النفس التي قدمتها لكم "أدب ونقد" على مدار تاريخها، وباستثناء الملف الشامل الذي كان الدكتور "حسين عبد القادر" قد أعدّه لنا عن: مصطفى زيور" ومدرسته فإن كتابات نادرة ومتفرقة هي التي عالجت هذا الميدان الذي تشعر بالتقصير الفادح إزاءه خاصة أن الدراسات فيه تتطور بصورة مذهلة، وقد توقفت في منتصف الطريق خطتنا لإعداد ملف شامل عن عالم النفس الأردني "على كمال".

وها هي "نيفين مصطفى زيور" تقدم لنا دراسة عن "جاء لاكان" وهو واحد من أكبر علماء النفس في عصرنا بعد "فرويد" الذي ينتقده - أي فرويد - باحثون شباب مؤهلون في أوروبا وأمريكا حيث يقومون بتأصيل الجانب الاجتماعي الناقص في مدرسة التحليل النفسي، وتقوم باحثات وباحثون يمتلكون الأدوات المعرفية الجديدة لا فحسب بانتقاد الصورة "الفرويدية" عن المرأة وإنما أيضاً بنسف الأساس الذي شيد عليها "فرويد" وتبين أن ما أسماه "ينقص" المرأة يجري بناؤه في المجتمع وليس بسبب فقدانها لعضو الذكورة كما قال هو.

ولعل صعوبة القراءة التي تواجهنا في بحث نيفين بسبب غُسر التعبير إذ أن الباحثة ليست مدربة كما يبدو على الكتابة باللغة العربية - لعل هذه الصعوبة تجد التعويض عنها في المادة الفنية والشيقة التي تقدمها لنا عن الطفولة .

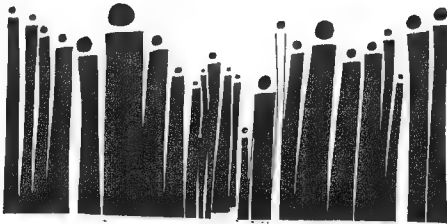
وإذا ما توقفتنا أمام التفرقة المهمة للغاية بين "الأنا والفرد" سوف ينفثع أمامنا عالم شاسع وبلا حدود للبحث في الذات الإنسانية وعلاقة الصورة بالجسد من كل الزوايا..

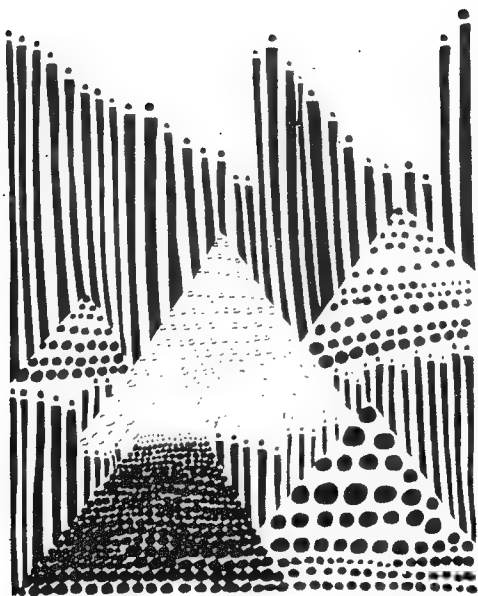
وكل ما نرجوه أن يكون هذا الموضوع فاتحة لحوار بين علمائنا وكتابنا لعلنا نكون قادرين في المستقبل على إغناء وتطوير المدرسة التي بناها "مصطفى زيور" والتي أخذ تلامذته المنتشرون في أنحاء العالم والمتميزون في علمهم يطورونها لكنهم مع بالغ الأسف لا يعيشون في مصر حيث المناخ العلمي

والثقافى غير موات..

ويقدم لنا الدكتور فتحى أبو العنين قراءة متميزة فى أعمال جمال  
الغيطانى ننشرها تحية له بعد حصوله على جائزة سلطان العويس. وهى  
التحية التى سنقدمها فى أعداد تالية لبقية الفائزين بالجائزة نفسها.  
كلنا أمل أن يكون هذا العدد فى أيديكم قبل عيد الفطر .. فكل عام وأنتم  
بخير..

## الحررة





# جاك لاكان: المرأة وتكامل صورة الجسد

د. نيفين زيور

في المؤتمر الدولي السادس عشر للتحليل النفسي الذي عقده بمدينة زيوريخ (يوليو ١٩٤٩)، قدم جاك لاكان بحثه الشهير عن مرحلة المرأة تحت عنوان "مرحلة المرأة بوصفها مشكلة لوظيفة ضمير المتكلم المنفصل 'أنا'". وكانت هذه هي المرة الثانية التي يقدم فيها مبحثاً حول مرحلة المرأة، التي قصد بها تلك الحقبة التي يمر بها نمو الطفل ما بين الشهر السادس والثامن عشر، عندما ينظر لصورته في المرآة، وهنا يبرز تساؤل أول، ما هي ملامح هذه الصورة؟

## ١ - ملامح الصورة المراوية:

إن مرحلة المرأة ليست لحظة من لحظات النمو النفسي فحسب، بل هي وظيفة تعد نموذجاً لعلاقة الفرد بصورته في المرآة بقدر ما تمثل الأنموذج الأول للآنا. وأهم ما يميز مرحلة المرأة أنها تتم على المستوى البصري فالنظر هو العنصر الأساسي المهم في مرحلة المرأة. ويقول "لاكان" في السينمار الأول (صفحة ٧٩): "إن ما أود أن أؤكد عليه في

نظريتي الخاصة بالمرأة، هو أن النظرة وحدها للشكل الكلى للجسد تعطى للفرد سيطرة متخيلة على جسده، وهو أمر سابق على السيطرة الواقعية على الجسد.

الفرد يخبّر في (مرحلة المرأة) رؤية ذاته وانعكاساتها، ويتصور ذاته على نحو مختلف عن حقيقتها، وهو منظور أساسى للإنسان، الأمر الذى يشيّد حياته التخيلية. ويرى "لاكان" أن الصورة المرآوية بمثابة (أنا مثالية) لا يمكن إشباعها أو تحقيقها، لأنها متعالية وهى أيضاً مدمرة وساحرة، والأنا المثالية تأتي من نقل اللبيدو إلى أنا مثالية تفرض نفسها من الخارج، وتحصل على إشباعها من تحقيق هذا المثالي. كما يصف أثر العلاقة المرآوية بالإغواء فالصورة المرآوية تسحر الفرد وتغويه، وهى نقطة تحول وتطور، ولأن الفرد يحصل على سيطرة على صورته فى المرأة، أى يحصل على ذاته، وهكذا فإن ما يحدث إذن هو الحصول على السيادة أو السيطرة على ذاته. وتعطى الصورة المرآوية فعليا على الأقل معاً بوصفها كاملة الأمر الذى يستشعره الفرد على أنه سيطرة مثلى وهو ما يمكن أن نطلق عليه اسم الجسد الأمثل أعنى مثالية الأنا.

هذه الصورة التى يراها الفرد فى المرأة تشبه صورة السيد وتختلط لديه بصورة الموت فالرجل يمكن أن يوجد فى حضور السيد المطلق فهو فى حضرته منذ بداية حياته من حيث أنه خاضع لهذه الصورة.

إن ما يربط المتخيل بالموت هو الاغتراب فى الصورة أعنى فى "السيد" ومن ثم فإن مفهوم الاغتراب هو المفتاح الذى تفتتح به أسرار غريزة الموت.

إن نظرية "لاكان" فى وظيفة المتخيل (تأثرت إلى حد بعيد) بعلم الحياة فى دور ميكانيزمات الإدراك على سلوك الحيوان.

فالطفل الإنسانى يولد ولديه قصور شديد فى جانب التآزر الحركى، فالطفل إذن يولد فى حالة من عدم النضج، وأن وظيفة المرأة بالنسبة للاكان هى وظيفة "الإيماجو" (١) وهى التى ستشيد علاقة فيما بين الكائن والواقع، فيما بين العالم الداخلى للفرد والعالم الخارجى.

فالإنسان يولد حالة جسدية غير ناضجة كما أن جسده مقطع مبعثر.

هذا وتتميز نزعاته البدائية بحالة من الفوضى الشاملة، إلا أنه من خلال صورة شخص آخر يلحم الوليد إشارة على تكامل جسده ويحصل على أول قدر

من التحكم فى حركته وتصبح مرحلة المرأة موحدة للجسد المعزق، ومن ثم فإن وظيفة الإيماجو هى وظيفة التكامل والتوحد بالإيماجو للجسد البدائى ينظم الحياة الداخلية التى تتميز بالفوضى وذلك بإحالة الوليد إلى وحدة مثالية بالإضافة إلى أنها توفر أساساً للثبات إذ أنها تمثل نقطة محددة ثابتة فى تنظيم الخط الداخلى للوليد.

فاشراقه الوليد على ذاته تتميز بالفرح والسرور وهو سرور ينتج عن استباق التآزر الحركى والتكامل الجسدى الذى لم يتحقق له بعد فى الواقع، فالمتخيل من ثم يصبح قوة أو سيطرة فى المقام الأول كما أن تخيلات القدرة المطلقة السحرية والضعف والسيطرة وكونه أصبح فريسة إنما هى أساس البناء المتخيل.

إن منطق المتخيل والحال هذه إنما هو منطق مزدوج الحد، وهو أن يعمل وأن يعمل به وهو ما نخلص معه إلى أن وظيفة المتخيل لدى الإنسان تذكرنا بعمليات الشراسة الإدراكية لدى الحيوان وأن أثارها المحددة تفتح عن قصور فى النضج الأساسى لدى الإنسان.

وإذا ما كان تكامل إيماجو الجسد يحقق دافعاً أساسياً للسيطرة لدى الإنسان فإن الإيماجو بالنسبة للكان إنما هو موضوع نفسى متميز فالإيماجو هو الموضوع الأساسى فى علم النفس بنفس القدر الذى تخدم به فكرة جاليليو الخاصة بالقوة الداخلية للمادة بوصفها أساساً للفيزياء.

## ٢- العلاقة بين الصورة المرآوية والمتخيل

يستخدم لكان مفهوم المتخيل ومرحلة المرأة لمراجعة مفهوم الدافع عند فرويد، هذا بالإضافة إلى التفكير مرة أخرى فى مفهوم الأنا الذى يعتبره متخيلاً بالضرورة فى جوهره.

وفى هذا الصدد يفترض لكان أن الدافع يوجه أولاً نحو الشكل لا نحو المحتوى مما يفترض معه أن الموضوع إنما هو شئ طارئ أو عابر، فالدافع الإنسانية تندلع من حقيقة أن الوظيفة المتخيلة لا تتجه نحو خصائص موضوع محدد بل تتجه نحو صفاته المغايرة بوصفها موضوعاً. وأن وحدة المتخيل أى الجشتالت (٢) هو الأمر النافع أو المفيد بالنسبة لحالة الفوضى التى تبسم بها الحياة العزيمية للطفل.

فالإشباع لا يرتبط فحسب بقرب الموضوع وإنما يرتبط بالخبرة الخاصة

بالوحدة والتعيين الذاتى(٣) بالتعرف على ذاته بوصفها موضوعاً.  
الأمر الذى دفع لكان إلى التعليق على إشارة فرويد إلى "الشيء" قائلاً: إن  
الإنسان يراوده طيف "الشيء" فهو يحلم باستعادة الموضوع المفقود القديم  
واستعادة المصدر الأصلي للامتلاء التام.

إن نظرية مرحلة المرأة تقترح وجود شيء يربط بين كل من الوصف  
المتخيل لشيء ورغبة الإنسان التى تتوق إلى استعادة الموضوع الذى لم يحصل  
عليه إطلاقاً. هذا الموضوع الذى يوجد فحسب فى شكل سرابي بل يود أفقياً  
بوصفه ظلاً لسراب.

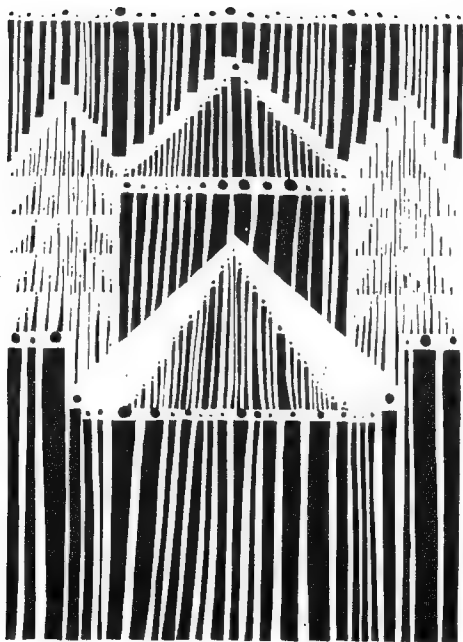
ويستخدم لكان مفهوم التخيل(٤) ومرحلة المرأة لإعادة فهم وصياغة مفهوم  
فرويد عن الدافع وبالمثل إعادة فهم فكرة الأنا. وبالنسبة للكان فإن الأنا متخيل  
بالضرورة والتعارف على الإيماجات البدائية الخاصة بمرحلة المرأة يوفر أساساً  
لفهم ما أطلق عليه فرويد اسم التعيين الذاتى الأولى.  
وبالمعنى الكامل للمصطلح فى تراث التحليل النفسى، أعنى التحول الذى  
يطرأ على الفرد حينما يتمثل(٥) صورة ما.

والأنا عند لكان يتشيد فى علاقة بجشتالط بصير أو بإيماجو الجسد، ويطلق  
عليها لكان اسم نظرية فى نشوء الأنا، وهذه النظرية يمكن اعتبارها نظرية فى  
التحليل النفسى من حيث إنها تعالج علاقة الفرد بجسده فى سياق تعيينه  
الذاتى بإيماجو.

والطفل إذ يركز عينيه على وجه أمه فإنه يحقق - وكأنه بفعل السحر - وجه  
أمه من بين خضم الفوضى التى تحيط به و"السحر" خاصية أساسية يؤكد عليها  
لكان فى ظاهرة تشييد الأنا فيتحد فئات الوليد أو القطع المتناثرة لجسده  
بالقدر الذى يسهر به.

والأنا يتشيد بناء على أساس من صورة الجسد ويميل نحو إعادة نسخة هى  
طبق الأصل من اتخاذ هذا الجسد، ويؤكد لكان أن الوظيفة المنسجمة الوحيدة  
للعوى بدت تكون فى إمساك المتخيل بالأنا فى انمساكسه المرأوى، هذا ونجد  
لكان لا يكل فى الإصرار والتأكيد على الأنا إنما هو موضوع ما.  
ومن خلال القدرة على توفير الوحدة والثبات الخاصة بالشكل فإن الجشتالط  
يضع أساساً لتشابه محدد فيما بين المعرفة على الموضوعات وبين هوية الأنا.

ومن أجل تشييد علاقة بموضوع لابد وأن يكون هناك أولاً علاقة نرجسية بين  
الأنا والآخر هذا بالإضافة إلى أنها توفر الأساس الذى لابد منه لئى موضعه وهذه



الأنطروحة توفر الأساس الضروري للحياة النفسية فى شكل تساو عميق فيما بين الأنا والآخرين والموضوعات فى العالم الخارجى.

إن الأنا ووظائفه فى نطاق الاقتصاد النفسى يرتبط إلى حد بعيد بالدوافع البدائية، وأن كل ما ينتسب إلى الأنا يدخل فى نطاق التوترات المتخيلة وهى مثلها مثل كل التوترات اللبىدية الأخرى، ويقع اللبىدو والأنا على نفس الناجية وفى العلاقة الشبقية التى يثبت فيها الإنسان على نفسه صورة يمكن أن تجد طاقة وشكل تنظيم فيها الشهوة.

إن الإيماجو أو شكل الأنا يسعى للاحتفاظ ببنائه متمسكا فى علاقة من تلك العلاقات المختلفة التى يدخل فيها. فى كل مرحلة من مراحل التطور ، ومن ثم فإن الإيماجو يتسم بالثبات الزمانى ، كما أن اللحظة "النرجسية" لدى الفرد توجد فى كل مرحلة من مراحل التطور النشوى وكل درجات انجاز الفرد.

ونرى أن نظرية لاكان عن النشوء المتخيل للأنا فى المرأة تتوافق تماما مع أفكار فرويد عن طبيعة ومنشأ "النرجسية" فى حد ذاته إذ اعتبره محورا أساسيا فى تكوينه لنظرية الأنا فى العلاقة المرأوية. كما أن اختيار المصطلح فى حد ذاته يشير إلى فهم عميق للمكونات الخاصة بالسيماطينقا عند فرويد. كما تناول فرويد سيكلوجية الجماعة وتحليل الأنا التى يتعرض فيها لموضوعات ترتبط مباشرة بفكرة لاكان عن المتخيل ويبدو للقارئ وكأن هذا الكتاب يمكن أن يترجم أفكار لاكان صفحة صفحة فقد أظهر فرويد دور الولع أو الانتبهار حيث يبدو الفرد وكأنه مذوم تنويعا مغناطسيا فى ارتباطه بالجماعة، فالانتبهار هو أساس وظيفة "أن ينظر الفرد وأن ينظر إليه" وأن قوة المنوم تكمن فى أنه يطلب من الفرد أن ينظر فى عينييه، من ثم فإن الطريقة التقليدية فى التنويم إنما هى (النظرة) وهذه القوة فى أن ينظر الفرد وأن ينظر إليه، أعنى أن قوة المتخيل هى العنصر الأساسى فى تكوين الجماعات، وأن النظر على وجه الدقة هو المصدر الأساسى للخوف بالنسبة للشعوب البدائية.

### ٣ - اغتراب الأنا عن نفسه:

إن ما يهمنا فى هذا الصدد هو تعريف لاكان للأنا على أنه بناء (مروح) متخيل وأن الأنا لا يمكن أن يهم على أنه نسخة طبق الأصل من الفرد ، ينبغى التفرقة بين الأنا والفرد.

أى التفرقة بين ضمير المتكلم المنفصل أنا والأنا ولأن الأنا متخيل فهو إذن بناء وهمى (باعت على الاغتراب) كما أن الخلط بين الذات والأخرى فى المتخيل

يشكل البناء الأساسى لرغبة الإنسان فى رغبة آخر، فالإنسان كما ذهب هيجل هو رغبة فى رغبة آخر.

والاغتراب نوع من العبودية أما العدوانية فهي تعبير عن رفض العبد قبول القهر، والاغتراب هو فى نهاية المطاف اغتراب الذات عن الذات، وإن ما هو مغترب ليس العلاقة بالآنا البازغ من آنا أخرى وإنما هو اغتراب الفرد المشروع فى وجوده عن آناه.

أما مفتاح مشكلة الاغتراب المتخيل فتكمن فى فهم ما يعنى بالنسبة للفرد من أن يتكون بوصفه منافساً لذاته.

إن وظيفة الإيناجو وظيفية مغرية من حيث إنها تقيم التكوينات البدائية للهوية النفسية على حساب رفض جزء من قوة الكائن وأن تكوين البناء وديناميته يحمل معنى مزدوجاً فهي مقسمة فيما بين الفوضى الخاصة بالغرائز التى تبقى خارجة عن الآنا والاستثمار الجزئى فى وحدة متخيلة. وهكذا فإن التوتر المغرب الذى ينشأ فيما بين الكائن وهويته المتخيلة على الحياة النفسية للفرد ويحلها فيما بعد وهكذا فإن هذا التنافر فيما بين الآنا والفرد يستمر طوال الحياة.

وإذا كان لاكان قد وصف الآنا على أنه متخيل فإنه أضفى عليه وظيفة المجهلة فالمتخيل يتضمن علاقة لا توصف بأنها معرفية وإنما هى علاقة قوة ونفوذ قوة Power أما المجهلة فتشير إلى بعد مستبعد أو مرفوض.

والاغتراب عند لاكان يشيد المتخيل، وهكذا فإن الهوية النفسية فى مرحلة المرأة يمكن أن تنشأ وتبقى على ذاتها باخضاع الطاقة اللببيدية إلى تفرعات متشعبة فالمتخيل يحرك ويعلم الدوافع البدائية ولكنه لا يفعل ذلك إلا باستبعاد جزء من الطاقة تحرك وتنشط الجسد.

وتجد الإشارة هنا إلى أن جوليا كريستيفا قد قدمت مفهومها مماثلاً يتضمن تشييد الذات بواسطة رفض الذات واستبعاد الذات أنا أبصق نفسي" وأثل نفسي فى ظل نفس الحركة التى أدعى أنني أشيد بها" وهكذا فإن "كريستيفا" ترى أن ما قد رفض وتبقى فى تشييد الآنا يتخذ صفات الغموض والغربة المقلقة والفيرية غير المحتملة التى يسم بها لاكان الواقعي، وبكلمات "كريستيفا" أن أكون فرداً قادراً على التعامل مع الموضوعات لا يتحقق إلا بإقامة مجال التحقير أو الإذلال أو الاستبعاد.

## ٤ - الحضور الغياب المرأوى وبدايات انبثاق الوعي:

إن الرغبة (٦) تتحقق في الآخر كما أن جوهر لحظة المرأة هي اللحظة التي يتمثل فيها الفرد أنه، ولكنه لا يستطيع أن يتمثل أنه إلا عندما يتعدل وضع الأرجوحة ويستبدل أنه بالرغبة التي يراها الآخر. ومنذ هذه اللحظة فإن رغبة الآخر . ومنذ هذه اللحظة فإن رغبة الآخر هي رغبة الإنسان تدخل في العلاقة الرمزية "أنا وأنت" أي تدخل في هذا الاعتراف المتبادل وتتعالى إلى مستوى القانون.

ومن ثم فإن الرغبة توجد قبل اللغة وتسقط وتقرب في الآخر . وتؤكد نفسها في شكل منافسة مع الآخر من حيث أنه حاصل على رغبة الفرد.

هذا ويشير لكان في الحلقة الدراسية السابق الإشارة إليها ص ١٧٢ إلى أن فرويد قد وصف المازوخية الأولية في (لعبة حفيده) حينما وجد معنى للعبة في محاولة الطفل الذي يبلغ من العمر ثمانية عشر شهرا حينما داهمته مشاعر مؤلمة لغياب أمه (الموضوع المحبوب) ويقول فرويد إن الطفل أخذ بزمam الموقف وتناول الغياب والحضور في حد ذاتهما واستمتع بالتحكم فيهما فالمازوخية الأولية تبعا للكان تقع فيما بين التخيل والرمزى. فالطفل كان قد نطق بكلمتين هما بعيدا وهنا حينما كان يلعب بالكرة فيقذفها ثم يستردها. وهنا نجدنا أمام أول تعبيرات لغوية متناقضة يتعالى الطفل بها إلى المستوى الرمزى ويأتى بالغياب والحضور ويتحكم في الأشياء بالقدر الذى يدمرها أيضا.

وفي هذا الصدد يقول مصطفى زبور في مقاله "جدل الإنسان بين الوجود والافتراق: إن لعبة الغياب والحضور يأخذ الطفل في يده بزمam الموقف فيجعلها في لعبته تغيب عن نظره على نحو رمزى ويقصدها سيكولوجيا - بنفها - ثم يبعثها من جديد وهكذا يسيطر على الموقف الذى كان يستثير فيه الشعور بالأسى والتمزق ، ويصبح في لعبته فاعلا إزاء موقف يكاد يذهب وهو في حالة سلبية لا يملك من أمره شيئا، فيفتعل بحض إرادته هذا الذى كان يشفيه ويكاد يشعره بغيابه هو المصاحب لغياب أمه، من حيث أن الطفل يتعين أمه فى السن المبكرة كما كشفت ذلك بحوث التحليل النفسى وقد قام الدليل على صحة تفسير اللعبة بأنها لعبة الغياب والحضور عندما حدث يوماً أن بقيت الأم عدة ساعات خارج البيت فحياها الطفل عند عودتها بقوله: "البببى (الطفل الصغير ذهب)".

وقد اتضح مدلول عبارته على ضوء ما فعله الطفل أثناء غيبة أمه الطويلة فقد عثر على وسيلة للاختفاء هو نفسه: ألم تتضمن رؤيته لصورته في المرأة

فقدان نفسه من حيث أن استبعاد الآخر (الصورة المرآوية) يتضمن استبعاد الذات، حتى إذا وقف الطفل وظهرت صورته من جديد أنتد فإن استحضار الذات يكون بوصفها خارجة عن نفسها على نحو ما، إذ أنها ترى نفسها عندئذ بوصفها آخر أو بوصفها مفترية في آخر.

هكذا نلتقى بديا لكتيك هذه الواقعة العيانية "هيجل ذو الطابع المجرد" - السابق ذكره - بصدد الوعي بذاته بوصفه انعكاسات مرآوية يتخلق وجوداً مفترياً معاً في علاقته بوعي بذاته آخر.

ولنعد مرة أخرى إلى لعبة البكرة والخيوط: لعبة الغياب والحضور لنعلم من كشوف التحليل النفسي أن التعيين (التوحد) بالمعتدى حيلة من حيل الدفاع المألوفة للسيطرة على الخوف من المعتدى.

فالطفل في لعبة الغياب والحضور يقوم بدور المعتدى أى الأم بوصفها مصدر شقائه وافتقاده نفسه من جراء غيابها فهو إذن الذى يقصى الآخر (أمه) فيفرغ بذلك غضبه من خلال تبادل الأدوار وكان لسان حاله يقول "حسناً لست فى حاجة إليك فأتنا اقصيك بنفسى" على أن أهم ما فى لعبة الغياب والحضور إنما هو ضرب من الانجاز الثقافى من حيث الطفل يفلح من خلال لعبه فى تحقيق إقلاع عاطفى عن مصدر الأشباع وقبول التخلّى فى موقف رمزى عن الرغبة الفجة التى يحكمها مبدأ اللذة والسير قدماً من خلال الرمزية نحو النضج والحس العميق.

وفى موضع آخر يعلق لاكان على لعبة الغياب والحضور بأن فرويد فى ومضة من العبقرية كشف لنا ما يمكن أن نعتبرها اللحظة التى تتحول الرغبة فيها إلى رغبة إنسانية وهى ذاتها لحظة ميلاد الطفل فى اللغة ويمكننا أن نفهم أيضاً أن الفرد لا يسيطر على عوزه فى اتخاذه له فحسب - وهو ما يريد أن يقوله فرويد - وإنما يرفع رغبته إلى قوى ثانية، فإن نشاطه يدمر الموضوع ويجعله يظهر فى (الاضباب) - بالمعنى الحقيقى للكلمة من خلال الصوت - فى توقع الاستفزاز لغيابه وحضوره.

وهكذا فهو يحول المجال السلبي لقوى الرغبة إلى مستوى تصبح فيه موضوعاً فى حد ذاته، وهذا الموضوع، باتخاذه شكلاً مزدوجاً فى التعبير الرمزى الأولى، يعلن لدى الفرد التكامل للفونيمات - مما يعنى ببساطة، دخوله من باب له وجوده السابق فالصوتيات تكون لغة - والتى توفر بنائها المتزامن، ولذلك فإنه يدخل فى نسق الحديث العياني لمن حوله، وهكذا فإنه يتلقاها (الصوتيات) من الخارج وهكذا فإن (بعيداً - هناك) منذ البداية تسهم فى وحدته.

إن رغبة "الطفل الصغير" تصبح رغبة الآخر أى رغبة أنا آخر يسيطر عليه وتصبح رغبة الآخر من الآن فصاعداً عذابه وشقائه هو سواء لجأ الطفل إلى رفيق واقعى أو متخيل، إذ أنه سيراه يطيع سلبية حديثه وبالمثل بنداؤه، وذلك لأنه حينما يقول "بعيداً" فإن ذلك لأن الموضوع "هنا" وحينما يقول "هناك" فلأن

الموضوع غائب ولأن نداءه لديه القدرة على جعله ينزلق لذا فإنه سيبحث في تأكيد مقص استفزاز رجوع الموضوع إلى هذه الرغبة فالغياب يستثار بواسطة الحضور الذى يستثيره الغياب ، فالرمز يلقى وجود الشيء مما يفتح الباب على مصراعيه للسلبية وتكمن المازوخية الأولية فى السلبية البدائية التى توجد فى إقصاء الأشياء. أو بتعبير لكان قتل الشيء فالحديث هو طاحونة الهواء التى تعبّر عن الرغبة الإنسانية فى نسق اللغة، ولا يسعنا فى هذا الصدد إلا أن نستعير قول الفليسوف الفرنسى باسكال "إن الشكل يحمل الغياب والحضور واللذة والألم".

إلا أن الطفل بعد أن رأيناه ينتهج فى سن ثمانية عشر شهراً لرؤيته صورته فى المرأة ها هو يبدي سلوكاً مختلفاً تجاه صورته بعد فترة من نموه فما يشير إلى غياب المظاهر السابقة.

فالمظهر المفاجئ يشير إلى حركة سيطرة أو تحكم ولعب أدواتى (السينمار رقم ١) صفحة ١٦٨) ولتفسير ما قد يستخدم لكان مصطلح الاستدماج ويفسر لكان الاستدخال بأن عملية تشبه القلب للضد اقما كان بالخارج أصبح بالداخل وطالما كان الأب فى الخارج يصبح الأنا الأعلى فى الداخل.

وإن لحظة اختفاء الانعكاس المرأوى تماثل لحظة الأرجوحة الخاصة بالنمو النفسى. ويمكننا ملاحظة ظاهرة العبرية التى نرى فيها الطفل يستشعر وكان نشاطه هو ونشاط الآخر متساويان ونراه يقول مثلاً "ضربنى فرانسوا رغم أنه هو الذى ضرب فرانسوا" فالطفل حينما يبتهج لصورة فى المرأة فإنه يتمثل تحكما لم يكتسبه بعد (لم يحصل عليه بعد) وذلك من خلال اتخاذ صورة الآخر ، لكنه الآن يبدي مظاهر سيطرته الكاملة من داخله فقد حدثت النقلة فى الأرجوحة (صفحة ١٦٩ سينمار ١) وإن علاقة الفرد بمثابة - الأنا الذى يدخل من خلالها إلى الوظيفة الرمزية فإنه يتعلم كيف يتعرف على ذاته بوصفها شكلاً ويمكن أن تتأرجح وفى كل مرة يتفهم الفرد ذاته على شاكلة أنا متحدث ، وفى كل مرة يؤكد ذاته على أنها واقع فى قوامه وفى سكونه فإن رغبته تسقط بالخارج مما يفسر استحالة تواجد البشر معاً.

ولحسن الحظ - كما يذهب لكان - فإن الإنسان يسكن عالم الرموز أى عالم من يتحدث ، فالرغبة قابلة للتعبير عن نفسها والتعرف عليها ودون حدوث ذلك فإن كل وظيفة إنسانية تتلاشى فى شكل رغبة غير محددة لتدمير الآخر بما هو كذلك وعلى العكس ، فإنه فى ظاهرة الآخر، يظهر شيئاً يسمح للفرد مرة أخرى بأن يستعيد ما تم اسقاطه وأن يستعيد تكامله بصورة مثالية - للأنا - وذلك فى كل مرة يحدث استعادة للتمثل البهيج لرحلة المرأة على مسارات متشابهة. وفى كل مرة يحدث الفرد بفرد آخر فهو يتعين ذاتياً بمثابة الأنا. وهكذا تبرز ظاهرة الحب، وهى فى صميمها مختلفة عن الطرح فهى لا تحدث فجأة وإنما ينبغى توافر عدة شروط يحددها تطور الفرد وتنشئته وتخطيه لها فى الآن نفسه

ذلك أن حالة الحب كما عرفها لاكان (صفحة ١٤٢) إنما هي ظاهرة تحتل مكانها في مستوى التخيل وهي في الآن نفسه تستنفذ إغواء صريحاً للرمزي، إنه نوع من الفناء، فيه إزعاج لوظيفة الأنا - المثال ، ويكفى أن الحب يعيد فتح الأبواب للكمال، وهو الأمر الذي بينه فرويد بلا موارد.

## ٥ - ما هية الوعي بذاته:

يقول مصطفى زيور في مقاله جدل الإنسان بين الوجود والاغتراب: "لاشك أن مفهوم "الوجود" و"الاغتراب" يحتلان مكان المصدرة في الفلسفة المعاصرة وأن الاغتراب - بمعنى خاص - هو المشكلة الأساسية في علم النفس المرضي بعامة ، والتحليل النفسي بخاصة، ويرجع الفضل في إبراز مفهوم الاغتراب على المستوى الميتافيزيقي والعياني معاً إلى هيجل ومن ثم فينبنّي العودة إليه في كل محاولة لدراسة هذا المفهوم.

ويلتحظ مفهوم الوجود والاغتراب التحاماً متكاملماً في جشطات يفقد معناه بل كيانه بغير مفهوم الديالككتيك الذي يلزم عنه التواصل بين الذاتي (بين ذات وذات أخرى) أي وجود الإنسان بما هو إنسان. (ص٢٣، في النفس).

والسبب في نشأة الوعي بذاته ليس التأمل في موضوع ، ليس (أنا أفكر) لأن التأمل أو التفسير يستغرق في موضوعه فلا يتاح للتأمل أن يترد إلى الوعي بذاته. الوعي بذاته هو الرغبة في رغبة ، هو الرغبة في رغبة الآخر، أن أكون قيمة ترغيبها رغبة آخر. أن يعترف هذا الآخر بي بوصفي قيمة في ذاتها مرغوبة منه.

بعبارة أخرى فإن (الرغبة الإنسانية) أي الرغبة الخالقة للوعي بذاته للواقع الإنساني إنما هي في نهاية الأمر دالة (متوقفة) على رغبة في الاعتراف من قبل آخر يصاحب الرغبة، أما الوعي بذاته فلا سبيل إليه من خلال تواصل بآخر فيكشف الوعي بذاته بواسطة وعي بذاته آخر. الوجود إذن وجود الإنسان بما هو إنسان تخلقه الرغبة في رغبة على النحو الذي بينا، الأنا رغبة وبوسع أن أقول أرغب في رغبة فأنا موجود دون إلى "إذن" (هذه الصياغة لم ترد لدى هيجل وقد أكون قرأتها لدى أحد شراحه أو لعلها فرضت نفسها على ذهني أثناء الكتابة) من حيث إن الوعي بذاته معطى مباشر في هذه الرغبة، هذا ما يسفر عنه ديالككتيك "فنومولوجيا الروح" في تعريف الوعي بذاته، وهو تعريف عياني أبعد ما يكون عن التجريد يناظر ما تسفر عنه كشوف التحليل النفسي التي يمكن أن نجعلها في أن فرويد عرف الإنسان بلغة رغبته مخالفاً في ذلك أرسطو الذي عرف في "منطقه" بلغة الإنسان العارف.

وأكثر من ذلك فإن هيجل يبرز وجهاً آخر للرغبة الخالقة للواقع الإنساني

فى أن الإنسان إن هو إلا ما يرغب فيه الآخر، أى أن ما يجعل موضوعاً ما ، محط  
رغبته، هو (وساطة) رغبة آخر، هو أن الآخر يرغب هذا الموضوع وهو أمر  
مألوف-لنا فى التحليل النفسى فى ذلك الموقف المثلث المكون من الطفل والديه  
وما يتصل به من مشاعر المنافسة والغيرة تلك "الغيرة" التى يعرفها عالم  
النفس الفرنسى الراحل هنرى فالون بأنها تعاطف معزب على أن وجودى وقد  
عثر على الوجود داخل الاغتراب فى الغريب الآخر.

حقاً إنه ليس اغتراباً شاملاً من حيث أن الآخر هو "أنا" آخر ولكننا نلمس  
حتى قبل أن توغل فى فنومتولوجيا الروح الديالكتيك بين ذاتى خالق أنا -  
الأنا الآخر خالق وجودى الأمر الذى يذكرنا بقول الشاعر الفرنسى رامبو أنا  
أكون آخر نحن هنا أمام مفهوم الأخرية أو الغيرية فى الأنا والذى يشير إلى  
التناقض المزدوج فى إصلاح المؤلف.

ويطلق هيجل على هذا الموقف "اللامتناهى" لأنه يتضمن دلالة مزدوجة.  
يقول هيجل: "يوجد بالقياس إلى الوعى بذاته وعى. بذاته آخر (وهذا الأخير)  
يتبدى للوعى بالذات من الخارج". بمعنى أن وجودى بوصفى ألا يقتضى أن أجد  
آخر إلا أن الوعى بذاته يفقد نفسه لأنه يجد نفسه بوصفه ماهية أخرى أى أننى  
إذا وجدت ألا أجد فقدت نفسى من حيث أنى أجد أنى بوصفه آخر ويلزم عن  
ذلك ازدواج المعنى وإن الوعى بناء على ذلك يعنى الآخر لأنه لا يرى بوصفه  
ماهية وإنما يرى نفسه هو فى الآخر.

ثمة إذن سباق لامتناه حيث لا يلحق الوعى بذاته نفسه، وإذا ما حاول الوعى  
بذاته أن يفنى الآخر فإن لذلك معنى مزدوجاً.  
أولاً: عليه أن يفنى الماهية الأخرى المستقلة حتى يحصل على التعيين بذاته  
بوصفه ماهية.

ثانياً: ولكنه بناء على ذلك يفنى نفسه من حيث أن الآخر هو نفسه.  
على إن الإفناء ذا معنى مزدوج لوجود الآخر أى المعنى المزدوج، والإفناء  
فضلاً عن ذلك فيه عودة ذات معنى مزدوج إلى الذات نفسها ، وذلك:  
أولاً: لأن الوعى بذاته يبعث نفسه بذلك الإفناء أى يصبح من جديد عدل  
نفسه بإفناء وجوده الآخر.

ثانياً: فهو يعيد إلى نفسه الوعى بذاته الآخر لأنه كان موقفاً بذاته فى  
الآخر.

إنه يفنى كيانه فى الآخر بالتالى يرد إلى الآخر حريته واستقلاله فيصبح  
آخر حقاً.

إن ديالكتيك الوعى بذاته فى علاقته بوعى آخر، ضور على هذا النحو  
بوصفه عملية يقوم بها أحد الوعيين ولكن لابد أن تتم هذه العملية من الوعيين  
معاً متبادلين متآزرين فإذا كنت ستتعرف على الوجه الآخر بوصفه أنا فينبغى  
أن أراه يفعل إزاشى ما أفعله إزاءه.

وهنا نلمس فحسب ذلك التشابك بين وعيين يرى كل منهما نفسه فى الآخر، لكنهما يريان نفسيهما الواحدة فى الأخرى وبعبارة أخرى: أنهما (الوعيان) يعترفان بنفسيهما كمعرفتين يتبادلان الاعتراف.

غير أن ذلك لا يتم بغير نضال مريع، نضال حتى الموت يقيم أحد طرفى النضال سيداً والطرف الآخر عبداً، الأول لأنه يخاطر بحياته من أجل السطوة الخالصة ينتزع بها اعتراف العبد الذى يشتري حياته بعبودية معترفة بالسيد، إلا أن السيد (الأخر) باستدواجه الأنا الأعلى: سيبدأ فى الداخل طاغية لا يكف عن الاتهام .. لقد انتقلت علاقة السيد بالعبد من المسرح الخارجى إلى المسرح الداخلى.

وإذا عبرنا الآن إلى "مرحلة المرأة" التى وصفها لاكان لوجدنا لاكان متأثراً تأثراً شديداً بهيجل وبعلاقة السيد والعبد فعلاقة الفرد بصورته المأروية هى علاقة السيد بالعبد بنفس القدر الذى وصف به هيجل علاقة الوعى بذاته بوغى آخر.

وهكذا فإن مرحلة المرأة تشير إلى لحظة ميلاد الوعى بذاته ، لحظة تمثل الفرد لشكل هو صورته المأروية إذ يثبتها بمعنى إنه يستدخلها فتصبح بداخله فيتأرجح فيما بين إسقاطه لصورته فى الخارج فتصبح الأنا المثالية وبين الآخر فى الداخل فتصبح الأنا الأعلى.

## ٦- الصورة المأروية وتكامل صورة الجسد:

فالطفل الذى ينتقل من اللاوجود إلى الوجود من خلال الصورة المأروية، فقد كان فى نقطة الصفر وأصبح فيما بعد فى العد الأحادى: ولا يمكنه أن يميز الآخرين كأعداد متتالية إلا إذا تمكن من عد نفسه كواحد مميز وهذا العد لا يتوصل إليه من خلال إداراكه لنقصانه أى ناقص واحد وهى عملية ترميزية لغيابه فالرمز يعنى غياب الشيء ويفضل مخاطبة الآخر وله واعتراف به ينتقل من نقطة الصفر إلى العد الأحادى للتعيين الذاتى الأولى فى المرأة التى تعتبر أساسية فى تكوين ثواة الأنا المخاطبة. فالأنا محورها الجسد وهذا الجسد لا يمكن إدراكه إلا عبر التصور الذى تعكسه المرأة ورؤيته للآخرين أمثاله ولهذا الاكتشاف قاعدة بيولوجية بالإضافة إلى إثارة النفسية فالحمامة مثلاً كما يقول لاكان لا تبيض إلا عندما ترى حمامة على شاكلتها مهما كان نوعها أو جنسها، فالأنا المخاطبة على نفس المنوال لا تتكون نواتها إلا بعد مشاهدة الطفل لصورته فى المرأة فهو يتعين بها، ويكون هذا التعيين النقلة الحقيقية من حالة التجزئة الجسدية التى كان يعيشها الطفل- قبل مشاهدة الصورة المأروية- إلى الوحدة والكمال لصورة الجسد.

وهذه الصورة المكتملة لجسده تسبق نموه ونضجه الجسدى فى الواقع. فهو يحقق عبر اكتمال هذه الصورة التى يعتنقها وثبتها زمنياً يحقق له حداً

فاصلا بين تجزئة كان يتخبط بها واكتمال يصبو إلى الوصول إليه.  
وهذه الصورة المتمثلة أمامه تصبح الآن الذى يتعين به. أى فى نفس الوقت الذى يعتمد عليها كركيزة بداخله، يسقط شكلاً فى الخارج ويحدد مكانه فى الفضاء بين معالم الأشياء الأخرى التى يكتشفها والآخرون أمثاله الذين ينافسونه، وهى تمكنه أيضاً من احتواء مخاوفه الناجمة عن إدراكه لواقعه السابق الجزأ، والدليل على ذلك هو ماتبين لنا من الخبرة، التحليلية عندما يتوصل التحليل إلى تحريك الدوافع العدوانية الدفينة فتظهر أحلام لأوصال جسد ممزق أو ما يحدث عند الذهاني من شعور بانفصال أعضاء جسده عنه.  
(عدنان حب الله، التحليل النفسى من فرويد إلى لاكان- صفحة ٩١).

ويقول لاكان « مرحلة المرأة هى مسألة من حيث أن الاندفاع الداخلى يجعل الطفل ينتقل من العجز الداخلى إلى التخطى وهو بالنسبة للذات المأخوذة بوهم التمييز الذاتى الفضائى يمكن التخيلات كى تتعالى من صورة جسدية مجزأة إلى شكل يمكن تسميته بعملية تجبيرية لكليته ».

## ٧- ويمكن تقسيم مرحلة المرأة إلى ثلاث مراحل:

### المرحلة الأولى:

حينما يدرك الطفل صورته فى المرأة فيرى ذاته منعكسة بوصفها كائنًا حقيقياً يمكن الإمساك به أو الاقتراب منه، فإنه يبدى أمام هذه الصورة إشارات مرحلية إلا أن كل شيء يبدو أنه يشير إلى وجود هذه المرأة. وهذه الصورة هى صورته التى يتعرف عليها بوصفها خاصة بآخر ، وإن كان العكس صحيحاً إذ أن صورة الآخر هذه تدرك على أنها تلك الخاصة بجسده...

### المرحلة الثانية:

يدرك الطفل أن الآخر فى المرأة ليس كائنًا واقعيًا وإنما مجرد صورة ولا يسعى للإمساك بالصورة أو البحث عن الآخر خلف المرأة لأنه يعرف أنه لا يوجد شيء وراء المرأة.

### وأما المرحلة الثالثة:

فهى التعرف على الآخر ليس فحسب بوصفه صورة وإنما لأن الآخر حاصل صورته، فالطفل يعرف الآن أن الانعكاس فى المرأة هو صورة وهذه الصورة هى هو وعبر هذا الجدل بين الكائن وبين الصورة يتحقق الظفر المشيد بواسطة

الصورة الكاملة التي تستبقي الحصول على وحدة الجسد ويتبين أن هذه الصورة الكلية للجسد تعد مشيدة لهوية الفرد بواسطة الوسيط للجسد الحقيقي.

في محاضراته في زيورخ رسم لكان هذا الشكل تحت عنوان Je/ Ideal وهي ترجمة غير دقيقة للمصطلح الألماني I Deal/ ICH الخاص بفرويد والواقع أنه ينبغى رؤية هذا التعمين الذاتى الأول لمرحلة المرأة على أنه الأصل فى كل التعيينات الذاتية الثانوية والأمر الذى يمكن تطويره فى اتجاهين:

النظرية اللاكانية فى العدوانية، والاتجاه الجديد للتعين الذاتى الطفلى.

فمرحلة المرأة تظهر لنا أن تشيد الفرد لا يحدث بسبب فعل يتخطى الإدراك فحسب ولكنه يتطلب بالضرورة تشييد صورة الجسد كمرحلة وسيطة.

فإذا ما أردنا أن نتناول مرحلة المرأة فى الاتجاهين أى التعين الذاتى واتجاه العدوانية فإن ذلك يقودنا إلى النتائج التالية:

- يستبقي الفرد نضجة "تمثله" لشكل كلى لجسده فى صورة خارجية على غرار ذاته، فى مرحلة سابقة لفكرة سكيما الجسد.

- يتعين الطفل ذاتياً بهذه الصورة والتي ليست هى ذاته وإنما تسمح له زغمها بالتعرف عليها وهو التعرف الذى يتحقق على مستوى التخييل.

- وكما بينا فإن التعمين الذاتى البدائى لمرحلة المرأة هو مصدر كل التعيينات الذاتية التالية للفرد، وأن انهيار البناء النفسى فى الحالات الذهانية يحدث فيها انهيار البناء فى صورة الجسد.

وهناك علاقة لاشك فيها فيما بين الرجل وصورة جسده والتي تبدو بنفس الوضوح فى الأمور العامة العملية والاجتماعية فى شكل طقوس الوشم التى درسها كلود ليفى شتراوس وكذلك طقوس الطهارة ومن خلال هذه العلاقات المحددة يمكننا اكتشاف معنى العدوانية.

- وغالباً ما نرى فى ألعاب الأطفال الكثير من الألعاب التلقائية والخيالية التى تتضمن قطع الرأس وشق البطن ويبدو أن العدوانية تتضمن علاقة محددة مع الصورة الخاصة بجسد الفرد نفسه أو بجسد الآخر، كما نرى فى التصوير التشكيلى لجيروم بوشن المعذبون أو المتألمون والتمزيق والتقطيع فى مجال السماء المشتعلة التى تذكرنا بتخيلاتنا الخاصة بالأحلام التى تظهر إبان التحليل النفسى حينما يصل المريض إلى مستويات بدائية.

وكما يرى لكان أن كل صور الخفاء والتمزيق وشق البطن التى تتبدى من بين الأشكال الخاصة بالإيماءات البدائية تنتمى إلى بنيان. وهذا البنيان ما هو إلا تخيل الجسد الممزق. وهنا أيضاً فإن التخييل البدائى يبدو كأنه ينبثق ثانية بواسطة عمل الصور التى تحتويها وإن هذه العدوانية الأولية التى اكتشفناها فى اللاشعور فى تخيل بدائى عن الجسد الممزق يتمشى تماماً مع نتائج «ميلانى كلانى» فى دراساتها «للموضع الاكتئابى» هذا الذى نراه منعكسا

فى التخيلات.

- وبالمثل فإن النرجسية أن نضعها كمتلق للطرق البنائية التى تسمح بفهمنا للكيفية التى يمكن للفرد بها أن يظل مثبتاً على صورة ساحرة مغرية لذاته- وقد حاول لاكان كذلك توضيح المازوخية البدائية وغريزة الموت من خلال دراسته لمرحلة المرأة.

وكل هذه الاتجاهات ينبغي فهمها فى ضوء الوظيفة الأساسية للجسم بما هو كذلك بوصفه دالاً ويكفيها فى هذا الصدد اكتشاف الوظيفة الأساسية لهذا التخيل المرتبط بالجسد الممزق فى فهمنا للتخيلات العدوانية المعروفة جيداً بالنسبة للمحللين النفسيين.

## ثبت المراجع

١- جان لابلاش، ج. ب، بونتاليس «معجم مصطلحات التحليل النفسى» ترجمة د. مصطفى حجازي، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت ١٩٨٧.

٢- عدنان حب الله: التحليل النفسى من فرويد إلى لاكان، مركز الإنماء القومى، بيروت ١٩٨٨.

٣- مصطفى زيور: جدل الإنسان بين الوجود والاعتراب فى «فى النفس» دار النهضة العربية، بيروت ١٩٨٦.

4. boothby, Richard: Death sesire in p sychoanaiysis Routledge- Ny - London 1991.

4.Gennette, Gerard: figures I editions au seuil 1966.

5. Kristeveva, Julia: "soleil Noir: Depession et Melancholie, Gallimar, Pris 1987.

6. Lacan, Jacques: Seminar no:1-Tms. by Hohn forreser cambridage University pwess, N. y, 1988.

7. palmire, Jean Michel: La-can. collection psychoteque. edition univ. 1969.

8. Shneiderman, stuart: La can, the death of an intellectual Hero, Harvard University Press, N. Y 1983.

## الديك والزهرة

محمد عيد إبراهيم

### ١- إشارة الوحش

لا تخافى ، يا ملاكة  
وادخلى -

الإقامة ، بنصف شجار  
لأرفع صوتى  
إليك ، ثم أكمل ما انتقضى..  
على الجانبين  
تشققت جذ البكاء ،  
ولم أنم  
لتطير روحى ،

يا لهذى السحابة التى تجار  
على حبة الرمل

فأنبح - مثل الزفاف  
إلى من علبونى ،

المكان  
على نبضة عمياء ، وقادنى  
للسم  
ثديك : أنقى من الحزن..  
إنى أغار ، أغار  
على حكمتي  
وهى تخلع ألوانها  
كلما ضحكت ،

فأبدأ  
مكوباً من يدي ، وجديداً  
إلى امرأة فى الثلاثين

ببضاء كالأرنبي،

قد رأيت

ولم أكن شبحاً ، لأعرف

أن الشجاعة ماء

نط في جسدك،

كساح على زمن

قاطعاً جنتي

بحفيف الطفافة

إلى هجمة المرمر،

أنت: يا منقى الغرب

للذهب -

شهقتي لا توازي الحياة

وحضني أسوداً

ارفعي الميزان

بالرحمة ، مثل إلهة البحر:

بشر مقبلون

وأقفال مهبطة،

البخار

الإفاعة

والصدأ -

ولبعضتنا تاج على الحقوين،

كان لابد أن أموت،

على الأرجح، غداً

لكن الأجل: أن أباعد ساقيك

بمثل هذه الثقة -

وبودي أن أتلفس

كالريح في الأجنحة،

فالصيف طال على البلاد

وبطنك انطفأت،

يا ملاكة: خلصي

ديكاً من الزهرة

## ٢ - لذة الريش عند الذبح

بنفس طعم القهوة الحزيف

في "الأمفثريون"، ١٩٨١

انقلب القلب على نفسه

والتوى قمها من جديد:

يريد أن يطرق الباب

لكن قمهاً على رأسه

شد، كانت تنظف له ظمأه

بالتياخ، وتحلق

حلمتيها ليصبر، هذه

نهاية الصعراء

وامتصاص الروم في الشفتين

عل عظامه تهتل بالضحكة،

الضحكة الأولى كسكينة

الوحش في جبل الحياة، وبينما

يمشي اغتاله حد الهواء

فحطم المرأة بالأسود،

الليل كان لساناً

بآخره عرق

وهلاك لنسيان

ومجوم تثقب الرغبة،

ميريت في أعوامها

ويساقين مشدودين تركع

كالحمام، الجنة



لا تضيء مثل هذا ،  
يغطس الصيف في رأسها  
والقبلة تسحب الغطاء  
عظام كتفها حجر  
وإلى آخر الحفرة الخضراء

صمت ، كارتقاب الغراب  
للنيل من جثة  
بيضاء تطفو على

ورق ملتهب ،  
في سيارة الأجرة  
رغم أنه أنحنى  
بيكاه اعتد بالانهمام ،  
تأرجحت شجرة

في باله ، أسقطت ظلها  
والتمر مال  
بقانون قديم ، عنده  
عطر ونار شائخة -

لم يصل دمه  
إلى الركبة ، والباب /  
الخروج ، وعضة الصدر  
فوق التقيص انطلقت

كملاكة عادت إلى المصباح  
تصرخ فجأة  
ودخان على قلبها :  
- إن يأسى أملا

# جدل الأنا والآخر، أم جدل الأنا وذاته؟

د. ماهر شفيق فريد

منذ زمن وعده من مفكرينا - زكى نجيب محمود. وفؤاد زكريا مثلاً - يعبرون عن أسفهم لانصراف أغلب جهود نقادنا ومثقفينا إلى نقد الأدب الإبداعى من شعر وقصة ومسرح وانصرافهم، إلى حد كبير، عن نقد الفكر الذى يكمن وراء كل هذه الأشكال من الإبداع. وتسمى الدلائل إلى أن هذا الوضع قد بدأ يتغير، وإن لم يكن بالدرجة المطلوبة. ثمة كتب قيصة صدرت فى السنوات الأخيرة تناقش أفكار زكى نجيب محمود وعبد الرحمن بدوى وتوفيق الطويل وأبو الوفا التفتازانى، وفى الطريق الآن كتاب عن محمود أمين العالم وآخر عن يحيى هويدى. وهناك مجلة «قضايا فكرية» التى يشرف عليها محمود أمين العالم، ومجلة «دراسات عربية وإسلامية» التى يشرف عليها الدكتور حامد طاهر، وتصدر عن دار العلوم، معقل المحافظة التليد.

وكتاب «جدل الأنا والآخر» الذى صدر منذ شهر عن مكتبة مدبولى الصغير من إعداد د. أحمد عبد الحليم عطية، أستاذ الفلسفة المساعد بأداب القاهرة، آخر حلقة فى سلسلة هذه الجهود الخصبية المتصلة. إنه - كما يقول عنوانه الفرعى - «قراءات نقدية فى فكر حسن حنفى فى عيد ميلاده الستين» (وقد تأخر صدور الكتاب، إذ تقع تلك المناسبة فى فبراير ١٩٩٥) ويشكل المجلد الأول فى سلسلة يسميها محررها «رواد الفكر العربى المعاصر». وقد اشترك فى تحرير الكتاب - الذى يصل عدد صفحاته إلى أقل قليلاً من أربعمئة صفحة - اثنان وعشرون باحثاً يتناولون جوانب مختلفة من فكر حسن حنفى: موقفه من التراث والتجديد، نقده العقل العربى، مشروعه الحضارى، محاولته

تأسيس علم للاستغراب في مقابل الاستشراق، قراءة مفهومة للماركسية، إلخ.  
رتب د. عبد الحليم عطية محتويات الكتاب على امتداد ثلاثة محاور أساسية تندرج تحتها أبحاثه هي: الموقف من التراث، الموقف من الغرب، الموقف من الواقع أو نظرية التفسير. وهو يهتدي في هذا التقسيم بمشروع حنفى الفكرى ذاته، والاتجاهات التى تتحرك فيها قرون استشعاره. يصف حنفى ذاته - فى كتابه «من العقيدة إلى الثورة» (١٩٨٨) - بأنه «فقيه من فقهاء المسلمين، أجدد لهم دينهم وأرعى مصالح الناس». هو - كما ترى - طموح كبير لا يدعى تواضعا زائفا وإنما يعلن التحامه بالدين والحياة معا. وقد عكف حنفى - منذ ثلاثين عاما على الأقل على صفحات مجلة «الفكر المعاصر» وغيرها - على هذه المهمة يدأب يستحق الإعجاب، إلى جانب جهوده المرموقة فى ترجمة سبينوزا ولسنج وفلاسفة العصور الوسطى المسيحيين وسارتر وغيرهم. وتوجت هذه الجهود بكتابه الضخم «مقدمة فى علم الاستغراب» (١٩٩٠) الذى يطمح فيه إلى محاربة الاستشراق بنفس أسلحته (وهو مزلق نجا منه إدوارد سعيد فى كتابه المعروف) وينا - «علم» للاستغراب يقابله ويحاذيه حذر النعل للنعل، ويستخدم - ربما دون أن يدرك حنفى ذاته - نفس استراتيجياته العدوانية.

عند الدكتور عبد الحليم عطية أن جهوده حنفى الفكرية ثقل «جدل الأنا والآخر». وحقا هى كذلك فى جانب مهم من جوانبها؛ ولكن المفارقة فى حالة هذا المفكر - الذى لا نزاع على مضاء ذهنه، وتوهج سطره بالفكر الحار العميق، وغزارة علمه، وبراعته المجدلية - هى أنه، فيما يبدو لى، لا يحاور الآخر. قدر ما يحاور ذاته. إن كتيبه مناجاة باطنية متطاولة، وتفكير بصوت عال. ولئن تحدث عن الآخر - وهو لابد فاعل - فإنما ذلك بعد أن ثقل الآخر وأصبح جزءا من مكوناته الخاصة، ملحقا إذا جاز التعبير، أو ذاتا أخرى (أولتر إيجو). إن حسن حنفى - فى الحقيقة - أقرب إلى الفنان منه إلى الفيلسوف، بل أجرؤ على القول إنه فنان ضل طريقه من رياض الشعر إلى فياى الفلسفة. وأقرب نظير له فى هذا الصدد - رغم كل اختلافات الشكل والمنهج والمحتوى - هو برجسون، كلاهما - مع التسليم بتفوق هذا الأخير على الأول بما لا يقاس - يعيش دراما فكرية ووجدانية باطنة تلهبت بين أقطاب العقل والوجدان، والإيمان والإنكار، والمادة والصورة.

كتابات حسن حنفى - فيما يبدو لى - مليئة بتعارضات كامنة، وتناقضات داخلية غير محلولة، أو ربما كانت غير قابلة للحل أساسا، لأنها تسعى إلى الجمع بين ما لا يجتمع، والتوفيق بين مواقف بينها من التباعد ما بين نقد سبينوزا التاريخى للكتب المقدسة وإيمان الأشاعرة بالمعنى الحرفى للكتاب. وخير من كشف النقاب عن هذه التناقضات فى فكر حنفى هو الدكتور فؤاد زكريا، ذلك المفكر الذى ربما كان أصفى مفكرينا الأحياء فكرا، وأثقيهم ذهنا، وأشجعهم روحا، وأقدرهم على مواجهة النتائج التى تتأدى به إليها مقدماته دون أن تطرف له عين (يتحدث زكريا عن «حلقة التناقضات الجنوبية» التى تلور فيها كتابات حنفى). ويتحدث الباحث السورى محمد جمعة عن «رقصة التناقضات» التى يقيمها حنفى فى إحدى سوررات قصصه الفكرى (والتعبير وما بعده من عندي) وكأنها قداس أسود شيطانى، أو كأنها سبت الساحرات الذى تخرق فيه المحرمات ويستباح ما لا يُباح.

ولأن حنفى فنان أولا وفيلسوف ثانيا، أو لأنه فنان بالجوهر وفيلسوف بالعرض، فإننا نجده منغمسا فى ذاته، متصارعا مع القوى المتعارضة التى تعصف بفكره، لا أقول إلى درجة الأنا وحيدة، وإنما على الأقل إلى درجة إعلاء الذات على الآخر، وكأننا انقسمت ذاته إلى نصفين: أحدهما يعانى والآخر

يراقب (قارن وصف ت. س. إليوت للشاعر كما يراه). ومن منظور تحليلي نفسي يلاحظ د. حسين عبدالقادر في مقاله الشائق «الإنسان والقضية: مقابلات لما تكتمل» أن إجابة حسن حنفي العزف على آلة الكمان تجسّد آخر لهذه الفردية الحادة: «إن لاعب الكمان الذي استغرقته آتة طويلا يعرف كيف أنه إذ يعزف فإن اللحظة المكشوفة (الاندماج) لا تتبيح له أن يسمع صوت الآلات الأخرى التي تشاركه العزف، بل هو مستغرق في ذاته، وحتى حوار آتة مع الآلات الأخرى رهين بتوتتها (التمركز حول الذات)».

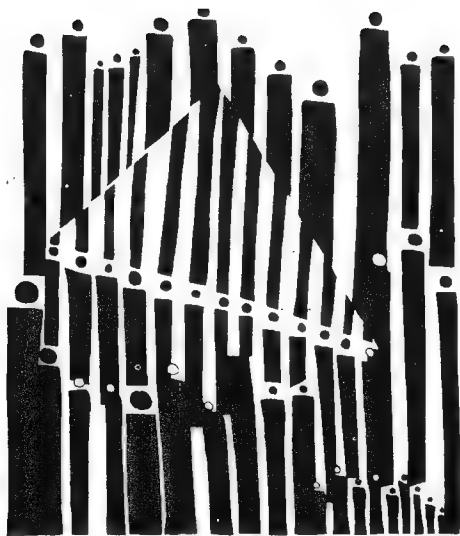
وهكذا فإن كل الأصوات التي تتجاوز - ظاهريا - على صفحات حنفي إنما هي في الحقيقة أصوات منبعثة من جوف كائن واحد. إن العدد الأول - والأخير لحسن الخط - من مجلته الغربية الأطوار «اليسار الإسلامي» سجل لهذه التناقضات في فكره، من خلال كتاباته هو ومن خلال كتابات غيره وترجماتهم على السواء. تخيل دارسا لهيجل وماركس يتعاطف مع ثورة الحسيني! (لا أذكر هنا الدكتور إبراهيم دسوقي شتا وأضرابه فهم حالات ميثوس منها).

من أهم مقالات هذا الكتاب «التراث والتجديد: ملاحظات أولية» للدكتور علي مهروك، وهو باحث نابغ جاوز مرحلة الوعد إلى مرحلة الإنجاز، و «الاستغراب: تجذره ومشكلاته» للدكتور يوسف زيدان، و «جلد الأنا والآخر في مشروع التراث والتجديد» للدكتورة منى الخولي، و «قراءة مختلفة لعلم الاستغراب» للدكتور صلاح قنصوة. وهناك حوار خصب عن «الحاكمية لله» يديره الدكتور عصمت سيف الدولة مع مفكرنا. تلاحظ منى الخولي - وهي عندئذ أستاذة الفلسفة في الجامعات العربية اليوم - واحدة من إسقاطات فيلسوفنا حسن حنفي الغربية، ألا وهي تلك القوة العجيبة التي يكسبها حنفي للرقم (٧).

إن حنفي يصير على طوطمية التسبيع للمراحل التاريخية حتى يكاد الرقم (٧) يكتسب بُعد الفلسمية التي اكتسبها مع الإسماعيلية». وأزعم أن قراءة وثيقة لكتابات حنفي - من المبتدأ لحد الحتام - خليفة أن تكشف عن أصحّاب أخرى في فكر هذا الرجل غريب الأطوار، المتلون (مع صدقه وإخلاصه) تلون الإله بروتيموس: إله البحر عند اليونان الذي كان قادرا على اتخاذ عبيد من الأشكال.

من المقالات المهمة أيضا «حسن حنفي ونقاده» حيث يحاول الكاتب - د. أحمد عبد الحليم عطية - أن يرد عن مفكره الأثير (يتجاوز حنفي مع عثمان أمين وبدوي في بانثيون عطية) سهام نقاده من مختلف الاتجاهات: إسلامية وماركسية وتفكيكية وتحليلية نفسية إلى آخره. ويفعل في هذه المهمة إلى حد كبير، لكنه يلزم صمتا مربيا عن مقالاتي الدكتور جابر عصفور عن كتاب «علم الاستغراب» المنشورتين في جريدة «الحياة» ثم في مجلة «الثقافة الجديدة». وعندئذ أن هاتين المقالتين من أهم ما كتب عن حنفي وأكثره إضاعة لتناقضاته. إن جابر عصفور - بهصيرة الناقد الأدبي الكبير - ينفذ إلى محافظة حنفي الكامنة وراء تجديده الظاهري، فيرى في محاولته إقامة علم للاستغراب مجرد رد فعل إزاء الاستشراق التقليدي، ومحاولة للشار (إذا جاز التعبير) باصطناع نفس التقنيات والأهداف، وحيلة دفاعية إزاء عدوانية الآخر وتفوقه. إنما استغراب حنفي «تغريب معكوس» كما وصفه محمود أمين العالم بحق.

ماذا عن مأخذى على هذا الكتاب؟ ثمة أغلاط لغوية - وإن تكن قليلة - كما في مقالات أحمد



محمد سالم، وإبراهيم موسى، ومجلى عبد الحافظ، وأتور مغيث، وفؤاد السعيد (مترجما). وثمة تعبيرات مدمجة من قبيل «ميتافيزيقية الجماهير وفيزاقتها» (محمد جمعة). وثمة غنائية لا محل لها في بحث فكري، كما في قول د. حسين عبد القادر الغاثم الضبابي: «علمه نور يشع ضياء»، وكلمة نفحات ربيع يتردد لحنها على ألسنة محبيه، وهو في عيون ناقيده. جدائل ليل بأفكاره المدد بلا بصيص، والقلب مشتاق للحظمت يتفتح فيها زهر الكلام مع هذا الموسوعي، إلخ. وماذا يصنع المرء في عالمنا العربي البائس الذي يسترق فيه الطغاة أعناق المفكرين - حين يرى باحثا عراقيا (د. على حسين الجابري) يكتب مقالة عنوانها «أم المارك: من منظور فلسفي حضاري»، وذلك في مجلة عنوانها «أم المارك الفكرية»؟

وينقص الكتاب بيلوجرافيا بأعمال حنفي المنشورة، وما كُتب عنه، وترجمة وجيزة لحياته خاصة في جانبها العلمي.

وما يدعوه الدكتور عطية «ملاحق» الكتاب ليس ملاحق بأي معنى متعارف عليه في منشورات علمية من هذا النوع؛ فهو لا يعدو أن يكون مقالتين قد أضيفتا في اللحظات الأخيرة بعد أن بدأ صف حروف الكتاب (هذا مجرد ظن من جانبي، قد لا يكون صحيحا). تتضمن هذه الملاحق مقالة للباحث التونسي د. عبد القادر بشته عن «المعاني الفلسفية للفظ العربي: على هامش تأملات حسن حنفي في مسألة التأويل»، وكان حقه أن يدرج في القسم الثالث الخاص بالموقف من الواقع أو نظرية التأويل.

أما المقالة الثانية في الملحق «علم الرياضيات وعلم البصريات» للدكتور رشدي راشد (وترقيمها يرد خطأ في الفهرس) فلا موضع لها أساسا في الكتاب، إذ لا هي عن حسن حنفي، ولا هي تعاليج موضوعا قد وجه إليه مفكرنا أي اهتمام. وكان الأجدر بهذه المقالة - بصرف النظر عن أية قيمة باطنة قد تكون لها، ولست مؤهلا للحكم على قضاياها اللوغارتمية ومعادلاتها الجبرية ونظرياتها الفيزيائية - أن تُنشر في مكان آخر.

حسن حنفي - في الختام - شخصية فاتنة، لا تخلو من كاريزمية. إنه خزمة متناقضات - مثلنا جميعا. غاية الأمر أن هذه المتناقضات تتخذ في حالته أبعادا أكبر. وذلك بقدر ما هو أكبر من أغلبنا قامة، وأغزر علما، وأحد ذكاء. كان منذ البداية ساحة صراع بين سلفية تراثية ومنهج تحليل فينومينولوجي («كيف أوفق بين الحلاج وماركس؟» كما كتب أدونيس يوما)؟ ميدان قتال بين الأشعري وهوسرل. ومن المؤسف - كما تدل الدلائل - أن هذا الصراع يوشك أن ينتهي - بل هو قد انتهى فعلا - بانتصار الأشعري وانحجار هوسرل. خسارة؟ ولكن المرء قد تمرد على الخصائر منذ ارتد طه حسين والعقاد وهيكل وزكي نجيب محمود وخالد محمد خالد وغيرهم عن ثورتهم الباكورة إلى محافظة مريحة.

ولا يبقى للمرء - في حالة حسن حنفي - سوى شعور طفيف بالأسى على ما كان يمكن أن يكون من هذا المفكر اللامع لو أنه تبع بداياته إلى نهاياتها المنطقية. وسوى مرآة خفيفة في القم.

قصة

ق

## سوق المراهنات

محمد رفاعي

من مسطحات البرك، وبحكايات المصاطب والشاى الأسود.

لم يفارقها الوسواس، منذ راودها لحظة استدعاء وحيدها، بعد العصر بقليل، وراحت تقطع فراغات البيت من أوله إلى آخره.. ثم حاولت طرده بانشغالها فى طهى الطعام. جلس حفيدا بجانبها، رفاقته باسمه وأعطته ما يبطئه لتنتهى حالة «تقنصه»، وقامت متجهة صوب الطريق.

قالت: أبوك تأخر.. أجهز لك العشا؟  
قال: لا.. أستأبوا.  
تصنعت فى إخفاء ما يعترها، لم تستطع أن تكتسى بقناع لا يتم عن حالتها، استشف حفيدا منذ أن وعى أنها تكرهم وتقت أفعالهم

«يصعد» البشلاوى» النخلة العالية، يقيس أربعة أمتار، يربط الحبل حول ساق النخلة من أعلاها.. يتحزم.. يُمكن قلميه جيدا، يبدأ القطع، مع أول ضربة بالسلاح تكاد أن تتوقف القلوب وجلا وهلما، لحظة الحسم النهائى، دقة قوية كصوت نحاس حاد، أم لا صوت، وتفوض البلطة فى العمق، دون نقطة عرق واحدة يتصبها الرجل».

\*\*\*

العجوز المجربة التى واجهت أعظم السنوات تبأنا، واجهت وقت الغروب بهمتته، الذى راح يفرشها على الكون، يملأ النفوس قلقا وحزنا، يدخل الليل متعجلا ناصبا خيالاته، فيقاومه الناس بمصاييح تشع ضوئا شاحبا يجلب الناموس

الاتفنجار، متفرا بكارثة، لكنه حسم الموقف، متسجياً داخل البيت، جلست لحظتها ساهمة لا تنبس بهمة، حاولوا أن يهتوا، كانوا يخشون عليها من تراكم الحزن، وأن تبيت والاتكسار يُفرقها، دخلوا السقيفة، أغلق الباب، وقد خاصهم سلطان النوم.

صعد إلى حيث أبوه، راقدا على سريره، محدقا إلى خرائط القصر، أحس به، حلق فيه برهة قصيرة، تلاقت خلالها مسارات العيون، كان المشهد قد بُت على هذه الجدارية، انزاح جانبها، أفسح له مكانا كي يجلس، وضع يده على كتفه، كانت له نفس النظرة القوية الثابتة، حاملة في طياتها تضاريس عمره.

ظل يبحث عن كرم نخيل يشتريه، ويكمل سقف الدار، وقد كره عفن مساومات السماسة، لم يدر بخله أن يتول إليه كرم بيت «عمر»، كان عاصرا ونخيله حبالى ببلع سكوتى، داوم على شرائه «البكرى» عاسا وراء الآخر. ثم بدأ البيع الأخضر يتماقط، عندما يبدأ فى التلون تكون السمائط دون ثمر تقريبا. بدأ الجريد الأخضر أيضا يصفر ثم يجف، كان الابن أول المنتبهين، راح يطلق عنان اللسان الناطق بالحكمة من فوق كل المنابر، متاديا بضروية لم الشمل، وكان أفراد العائلة يرفعون بهصرهم قليلا حيث قمة النخيل ويواصلون السير، وكان الأمر لا يعنيتهم، كأنه يطلق صراخا فى البرارى، بدأ يتحرك، كأنه الوريث الوحيد، يستشير أولى الخبرة والدراية، يصبر النهر ويقطع الفيافي، يستجد بالأولياء والمشايخ، ويسأل عجائز القوم، يستفتى الحكماء عن سبب البلاء.

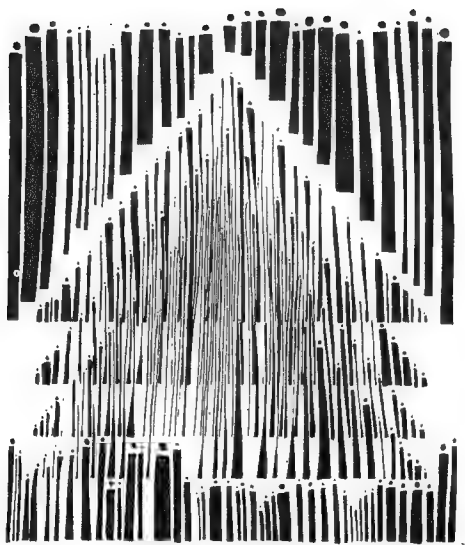
قبل العصر بقليل، جاء من عمله فى البر الشرقي، لم يتناول غداءه لم يسترح، ولم يحس

وتشيع بوجهها بعيدا عنهم، إذا ما قابلت واحدا منهم فى عرض الطريق مصادفة، وتتركمهم خارج البيت ساعات طويلة ينادون عليه ولا تجيبهم، حذرت كثيرا من سلوكهم المتورى وإلحاحهم المضنى لتخلص سريعا مما خلفه الآباء. لكنها - وحدها - لا تستطيع أن تمنع أفعالهم، فقط تحاول جاهدة بكل ما أوتيت من حنكة الأيام والصبر على المكائد، أن تعق الصدقات، كانت لا تريد أن تميش بينهم، اختصار هو أن يعيش وسط أعمامه، فنى بيتا وسطهم غير مكتمل الأركان. أبى القلب المضطرب أن يستريح أمام البيت، قليلا، فى ضوء القمر الذى يكشف المدقات. فعيدها مكث فى جلسته وحيدا داخل الدار، مستندا للحائط، يقاوم سحر النوم، لما شعر بغيباها. أحس بظلام البيت، وشعر بخوف مفاجئ يعثره، ترك محيط الجدار، جلس بجوارها فى صمت.

لم يكن هو اللقواء الأول الذى يتم بين ولدها وبينهم فى المنذرة الكبيرة. فى كل مرة كانت تشعر بأن شيئا ما سوف يحدث، يقوده للخلف ويزيدها قلقا على الآتى، ويعمق الرغبة لدى الكبير فى مواصلة المقاومة.

جاء متأخرا من أحد اللقاءات السابقة. جالسة كجلستها تلك وقد غلبها النعاس، كانت ترتقب طرقات الليل المتعرج فى صمت، فى خفة عاد ويجلس على المصطبة بجوارها، وعلى وجهه ابتسامة غير مكتملة، أحست به فاستيقظت من غفوتها تسأل بلهفة عن سبب تأخيره.

قال: اشترت النخيل. شهقت: كادت أن تصرخ ليلتها وتخدش أصدا الصمت المخيم على الليلة، استيقظ كل من بالبيت، زوجة الابن والحفيد، قارب الموقف على



يأتى بعد فراق طويل عن البلدة، قد غاب عنها عاملا في السد، محاصرا في ممرات سيناء، يخلع هذا الميرى ويستند إلى جذع النخلة، يشعر بالراحة والسكينة تسريان في كيانه المتعب.. ويعانق الأصدقاء وعجائز القوم تشم فيه رائحة الأبناء الراحلين لأجل الوطن. يسألونه عن أخبار الحرب.. وعن رفاق السلاح. ثم استقر نهائيا في البلدة. كان العمر قد تقدم به.. وشاهد الريح تقتلع أعلى النخيل الضارب جذره في بطن الأرض، لم يحزن مع كل نخلة تسقط مثلما يحزن الآن.

هل كانت العجوز المجربة محقة فيما قالته صباح أحد الأيام: كيف يراهن بشرائه النخيل، وهي غير قادرة على حمل ثمارها؟ مع ذلك حدث ما كان يخشاه الكهل ويتجنبه.

في الصباح ينزل الفرج ويجدها جالسة تلوك لقمة تقيم بها الأود، يلقى عليها التحية والسلام، وتشيع بوجهها بهيلا عنه، ولا تأكل معه على طبلية واحدة.

\*\*\*

«يصد «البشلاوى» النخلة العالية...»

... ويجيشون إليه، يقدم لهم «التحية» ويد لهم يده بكيس الدخان ومضغون وببصقون وعيونهم مشدودة صوب الساق المغلقة، وربما يتركون المكان ويتقدمون. يتأملون الفلق برهة ثم يخبطونه بظهر يدهم ويتصنثون لصوت الحبيط، يتحسرون - كالعادة - ويشعرون في النهاية بأنهم تعجلوا وباعوا - لواحد منهم - بثمان بخص».

قهوته، بحث عن ولده في البيت وخارجه، ولما رآه أضاء وجهه الأسمر، حمل فأسه الصغير وسار خلف أبيه، كان قد جهز البغلة ووضع عليها «المزيلة» تركها تسير بتؤدة أمامهما. وضع الأب يده خلف ظهره، مرهقا كان، لما وصلا إلى النخيل في خور تحت البحر، راحا يفرغان المحمولة، قد لاحظ أن أباه يتعب كثيرا ولا ينجح لنفسه قسطا من الراحة.

كانا بالأمس قد أقاما سورا حول جلوع النخيل وعليه أن يساعد والده في ملء هذا السور بالتراب الميتل، ويقبى المصطبة.

أحضرت العجوز «عندة» الشاي، أقامت «راكبة» وأشعلت النار، جلس الحفيد بجوارها، ظل الابن الكبير فوق المصطبة، ضاغطا بكلتا قدميه، ساء المسامات، جاعلا التراب أكثر صلابة، تصبب عرقا، وجلس سائدا ظهره إلى حائط ذى مداميك بارزة التتواء، صبت الشاي في ثلاثة أكواب. كان لها وجه أسمر حلو القسما متبسما دائما. قالت مخاطبة حفيدها:

«كان أبوك يطلع النخيل في قلب الليل، عندما كان مختلفا مع جده عمران شيخ الفقر.. أتذكر كانت ليلة شديدة السواد قاسية البرد والعواصف.. صعد أبوك في يده المنجل الحاد، افترشت أنا الأرض بحصير وأغطية، قطع السباط، وقفز من نخلة إلى أخرى من أعلاها. كاد عمران أن يظير برجا من عقده، هو الشيخ العارف ببدية النملة. وكان البلع متكوما على سطح دارنا».

ظل الحزن يعتصر قلب الكهل. يتأمل في صمت ما آل إليه الحال، ظل مستلقيا في ظلاله وقت انتصاف فصر الشمس في كبد السماء..

الديوان الصغير

خرافات صينية

الحكمة والموعظة الحسنة

(على ألسنة الطيور والحيوانات والأشياء)



تقديم: د. شاكر عبد الحميد

ترجمة: طلعت الشايب

## حكايات خرافية تومى بالحكمة

الخرافة Fable هي مجازية قصيرة على هيئة شعرية أو نثرية، وهي غالبا ما تتعلق بالحيوانات، أو تدور على لسانها، كما أنها تحكى من أجل توضيح حكمة أخلاقية أو الإيحاء بموعظة حسنة.

وأشهر الخرافات هي "خرافات أيسوب" (٦٢٠ - ٥٦٠ ق.م.) ثم "حكايات لافونتين" (١٦٢١ - ١٦٩٥) وبعض قصص رود يارد كيلنج (١٩٠٢)، و"خرافات من زمننا" لجيمس ثيربر (١٩٤٠)، و"خرافات أكثر من زمننا" لنفس المؤلف (١٩٥٦) كما تعتبر "مزرعة الحيوانات" لجورج أورويل (١٩٤٥) حكايات خرافية طويلة.

و"خرافات صينية" حيوانات وطيور تنطق بالحكمة والموعظة الحسنة مجموعة من النصوص لمؤلفين صينيين - عديدين ترجمها طلعت الشايب عن الانجليزية بمهارة واقتدار شديدين.

ساحة الخرافات هنا شبيهة بغابة تعج بالحيوانات والطيور والزواحف والأشجار والبشر، حيوانات كأنها مخلوقات آدمية ومخلوقات آدمية كأنها الحيوانات، بشر يتحولون إلى تماثيل، وتماثيل تتحول إلى بشر، طيور تنطق بالحكمة وحيوانات تتذاكى وتضحك وتبكي، أفكار تربوية وسياسية واجتماعية وفلسفية، وجمالية، ولغة شديدة الجمال والصفاء والنقاء والتدفق والشاعرية، ومترجم يعيد خلق النص من جديد، ترجمة هي إبداع على إبداع، وقدرة هائلة على نقل العالم الأصلي للحكايات من خلال جمل قصيرة وتعابير موحية، ومشاهد بصرية شديدة الرهافة والعمق والحيوية. ترجمة دون أدنى معازلة، إعادة إنتاج وكأنها الإنتاج الأصلي نفسه، ترجمة تجعلك كأنك تعيش حياتك مرة أخرى تضطفك من حياتك العابرة الحاسرة وتجعلك تعيش في قلبها مستمعا ومستفيدا ومتأملا وخالدا، فلا تدري هل أنت تعيش في قلب الأحداث،

أو أن هذه الأحداث تعيش في قلبك أنت!

يستخدم طلعت الشايب في ترجمته لهذه المجموعة من الخرافات، بل من القصص الخرافية الصينية، العديد من الطاقات الإبداعية الكامنة في اللغة العربية، فهو يستخدم الألفاظ الموحية، والجمل البسيطة السهلة التي تشع جمالاً، والتعبيرات القرآنية والتراثية بديعة التصوير عميقة التأثير، ولعل ذكر بعض الاستخدامات لبعض التعبيرات القرآنية في قصة "الشعبان والموسيقي" مثلاً توضح للقارئ العزيز بعضاً من هذا التوفيق وهذا النجاح الذي حققه هذا المترجم القدير في استفادته من مثل هذه التعبيرات، لقد ظهر ذلك مثلاً في قوله "وضع الموسيقي لحناً جمع فيه كل مشاعر الألم والفقد والاستنكار والغضب وكان كل من يستمع إليه مع الصبح إذا تنفس ، أو في الليل إذا سجي يشعر بالألم الدفين..."

ونجد نفس الشيء أيضاً في قصص عديدة من قصص هذه المجموعة ومن ذلك مثلاً ما جاء في قصة "حوض الاستحمام المسحور (١)" من أن ذلك الفلاح الأجير الذي اكتشف الحوض المسحور الذي يضامف الثمار والنقود إذا ألقيت فيه، كان بعد أن استولى صاحب الأرض ثم العمدة ثم الملك على الحوض، وبعد أن قفز الملك في الحوض خرج وراءه ملك ثم ملك ثم ملك ودب الصراع بينهم وانتشرت الفوضى في البلاد. كان هذا الفلاح الأجير الذي اكتشف الحوض "يجلس ملوما محسوراً" وهو يقول لنفسه: "ليتني مت قبل هذا!!".

في الخرافات التي تحتويها هذه المجموعة إدانة وسخرية من البشر والحيوانات وليست هناك قواصل صارمة أو حادة بين عوالم البشر وعوالم الحيوانات، ولا بين قيم وسلوكيات وأفكار ومناورات ورغبات ومطامح قاطني هذه العوالم أو تلك، هناك وحدة وجود عارمة بين الجميع في دواما الحياة وغرائزها المتناوبة صعوداً وهبوطاً.

ثناءيات في العناوين والمفردات، وأقطاب للصراع ، وهناك دائماً هذه الثنائية وعلى أطرافها هناك قطب ثالث يراقب ، هناك، الجردة الرمادية والجرادة الخضراء (٢) والأفعى الذهبية والأفعى الفضية، والحمار الرمادي والحمار البني وهناك: بوذا والجسر، والذهب والنحاس، والحقيقة والوهم، والشغب والسلطعون، والبحار وابنه، والنحات والتمثال وابن عرس والقنفذ، والأسد والجمل، والذباية الصغيرة والمصباح (٣)... إلخ، وعلى هامش الأحداث هناك طرف ثالث يراقب دائماً وقد يكون هذا الطزف المراقب للأحداث هو الأوزة كما في قصة "الديك والدودة الصغيرة". أو الصلحفاة في قصة "الحوت الطيب" أو الراوى

نفسه الذي يعلق على الأحداث ويستقطر الدلالة منها فى قصص كثيرة من قصص هذه المجموعة.

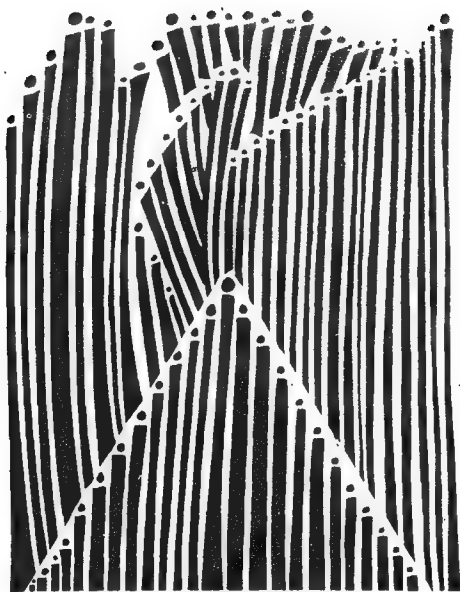
هناك ثعالب ذكية فى القصص ، و ثعالب شديدة الغباء أيضاً ، هناك حقائق صارمة وحقائق عارية ، وحقائق تتسريل بالوهم ، وملابسه الذاهية ، تجريدات عقلية وتجسيدات حسية ، آلهة و ثعابين ، حيوانات وطيور ، بشر و تماثيل ، وحكم ومأثورات وطرائف ، معادن ورحلات ، حقائق وأوهام ، ودروس فى التربية وفى صراع الأجيال ، حيوانات أليفة وحيوانات مفترسة ، تفاحات معطوبة وزهور مشعة ، ثعابين وموسيقي ، ذباب ومصاييح ، دروس فى الجشع والطمع والفساد والوطنية ، وامثولات حول الغرور والزهو والكبرياء والحذر والحق ، وحول الأنانية التى تطيح فى طريقها بكل شئ ، فقط أنا وحدى وبعدى الطوفان (قصة: الذئب العجوز وابنه مثلاً) (٤).

منطلق القوة يواجه منطلق المكر ، قوة المكر وبطش القوة ، القوة الحقيقية والتظاهر بالقوة ، الخداع والوعى بالخداع وسهولة الانخداع ، أساليب معرفية وطرائق فى التعامل مع القوى ومع الماكر ، ومع القوى الماكر والماكر القوى أيضاً.

تمج هذه الخرافات بحالات حيوانية وطبيعية وإنسانية ، فردية واجتماعية ، معرفية ووجدانية ، وهناك دائماً دلالة عميقة قائمة: هناك التظاهر بالرحمة ثم خداع الآخرين ، وهناك ضرورة تسلع الضعيف بالذكاء فى مواجهة بطش الكبار وجيروتهم ، وهناك ردود أفعال البعض الهائلة والمدمرة فى مواجهة أحداث صغيرة وعابرة ، وهناك الأشجار التى تبكى وتضحك والتماثيل التى تحمل ملامح البشر وعواطفهم وسلوكياتهم.

هناك نقد للتبعية والاتكالية وفقدان الهدف والاعتماد على الآخرين ، نظرة الناس للأغنياء والفقراء ، تمسك الناس بالوهم مفضلين إياه عن الحقيقة ، حب الإنسان لنفسه ولأبنائه واعتبارهم أجمل البشر حتى لو كانوا غير ذلك (قصة: أجمل طفل فى القرية مثلاً).

ومن الحب ما قتل ، فالأب الذى يزيد ابنه على صورته فى قصة "البحار وابنه" يخلع ملابس الابن كلما شعر هو بالحر أى الأب ، رغم أن ذلك الابن كان يجلس فى البرد القارس ، البرد القارس قد يكون برداً مجازياً ، وقد يكون ناجماً عن الإهمال الحقيقى الذى يعانيه الابن فى علاقته بابيه رغم هذه الحماية الزائدة المبالغ فيها والقاتلة أيضاً ، هناك سلطة أبوية ، فردية وجماعية ، تعوق النمو



والتحقق والتفرد والخصوصية، وهذه القصة تنتقد هذه السلطة على حو مرير وساخر فى نفس الوقت.

هناك فى هذه المجموعات احياء بالدور الذى يمكن أن تلعبه الاسماء فى خلق التصورات الذهنية الخاصة عن الأشياء فبإسمائها قد تتمايز الأشياء، والقط يمكن أن يصبح نمرا أو ثنيناً أو سحاباً أو ريحاً أو جداراً أو فأراً .. كذلك تتبدل الأدوار ما بين الصانع والمصنوع، ما بين الفاعل والمفعول، فالتمثال المصنوع يتحول إلى صانع ومسيطر والمثال الصانع يتحول إلى عبد مستعطف يرجو عفو التمثال وكرمه، (هل نتذكر اسطورة بيجماليون؟). هنا نقد مرير لفكرة الاغتراب، وتحذير من سيطرة ما نصنعه ونقوم به علينا وعلى سلوكياتنا وأفكارنا بحيث نتحول من ذات إلى موضوع، ومن فاعل إلى مفعول به، ومن مسيطر إلى مسيطر عليه.

يحضر الثعلب كثيراً فى هذه المجموعة، فهو يحضر فى قصص: "الثعلب والسلحفاة" و"الثعلب والسلطعون" و"هدية النمر" (٥) و"الثعلب الذى سقط فى المستنقع" وغيرها من قصص هذه المجموعة المتميزة، وهناك احتفاء وسخرية فى نفس الوقت بهذا الحيوان ومنه، هناك احتفاء بالذكاء، وهناك سخرية مما قد يجلبه هذا الذكاء على صاحبه من عواقب وخيمة، وهناك سخرية أكثر من هؤلاء الذين يعتقدون أنهم أنكى المخلوقات ومن ثم يحتالون على غيرهم ويسيطر الجشع والخداع على سلوكياتهم ثم يوردون أنفسهم فى النهاية موارد التهلكة.

الثعلب ميثولوجياً رمز للدهاء والمكر والاختلاس والمخاتلة والنفاق والمهارة والخداع والشر، وهو أيضاً رمز للإعمار أو طول العمر والبقاء فى ظل كل الظروف نتيجة للقدرة على التحول وعلى التكيف مع كل المتغيرات، والثعلاب اشباح أرواح الموتى فى بعض الأساطير.

بالحيلة يهرب الفقراء من المآزق التى يضعهم فيها الأغنياء (قصة: الذكاء بعيثه) وبالحيلة تتخلص الأفاعى من الدواء المرعب الذى ابتكره أحد الأشخاص لقتلها (الأفعى الذهبية والأفعى القضيية) والوجه الآخر للذكاء هو الحق والغفلة وهو ظاهر فى قصص كثيرة منها قصة الحيوانات الأليفة وصاحبها حيث نجد حذر الإنسان من الأخطار المباشرة وغفلته عن الأخطار غير المباشر الأشد خطورة.

ونجد نفس النقد لآلية خفق التفكير وغفلته فى قصة "الأسد والحمل" (٦) وقصة "أساليب الحية" أيضاً.

والجمود الفكرى والعقائدى والتصلب والإصرار على الرأى مهما كان عليه هذا الرأى من خطأ، هو شكل آخر من أشكال اضطراب العقل واعوجاجه، ونجد ذلك على سبيل المثال لا الحصر فى قصة قرار" (٧)

التردد وعدم انتهاز الفرص والتسويات والإرجاء والمماطلة وعدم اختيار الوقت المناسب للعمل والفعل، والافتقار للمبادرة هو أيضاً من أشكال إعوجاج التفكير وانحرافه ونجد ذلك فى قصة (القارب والمد) مثلاً.

التناحر يؤدى إلى الفساد، وعلى نفسها جنت براقش (قصة: إنكار الذنب) وأحياناً يفضل الناس الصيت على الفنى، والثعلب يستغل صيت شراسة الذنب ويهاجم المامز، (قصة: الثعلب والماعز).

والفن لا بد أن يكون من أجل العدل والحرية، فالموسيقى قد تقتل الشعابيين مثلاً قد يقضى الفن على الشر (قصة: الثعبان والموسيقى) والتدخل فى شئون الآخرين قد يؤدى بنا إلى التهلكة (البشر والنهر).

ليس الكبار هم فقط من يعلمون الصغار، بل قد يقوم الصغار بتعليم الكبار، فالنسر الكبير الواهن الضعيف فى قصة: (النسر وابنه) تحرك وطار بجسارة حين وجد ابنه يطير بقوة وسرعة، فالطفل أب الرجل كما أشار فرويد ذات مرة، وقال القديس أوغسطين ذات مرة أيضاً "وقفت على قمة العالم، حينما أحسست فى نفسى أنى لا أشتهى شيئاً ولا أخاف شيئاً" وفى قصة البقرة والجمل نقد لفكرة الملكية والتكاليف على الامتلاك، واعتبار ذلك سبب المحنة، الملكية فى رأى "فنتز زوفج" مؤلف القصة قيد، والإنسان حر بمقدار ما لا يملك وليس بمقدار ما يملك، ولكن كم من البشر عبر تاريخهم اقتنع بهذا...!!

حيوانات كأنها فرق عسكرية تشارك فى حرب طاحنة، وضفدع ينق بصوت مرتفع، وثعبان يتقدم منتفخاً بالزهو والغضب نحو عربة بضائع تمر على الطريق، والعربة تدهس الثعبان الذى كان يريد أن يقبل العربة ويستولى عليها فى ظل نقيق الضفدع، الضفدع يظل على نقيقه، وينزل سرب الطيور ويواصل التهام جثة الثعبان وينظف منها ساحة القتال ثم يتجه نحو الضفدع كى يأكله، فى القصة (الضفدع الطبال) (٨) نقد للتبعية، وللمقعمة بلا طحن وللادعاء وللأصوات الشعرية والموسيقية الرديئة التى تزين للطغاة أعمالهم الشريرة.

لا وجود للجزء بدون الكل ولا للكل بدون الجزء، لا وجود للفرد بدون الجماعة ولا للجماعة بدون الفرد، ولكل حضوره الأشجار تعمل معا على تكوين الغابة ولكن هل هناك غاية دون أشجار؟ العمومية لا تستبعد الخصوصية والتفرد، كما لا تستبعد الغابة الأشجار (قصة النجار والغابة والشجرة).

ما يكمن فى داخلنا قد يكون أجمل مما يقع خارجنا، وعلينا نحن فى حالات كثيرة أن نتقبل أنفسنا على ما فيها من نقائص، وأن نحاول أن نكتشف الأعماق الأعمق الأكثر توهجا وأصاله وإنسانية فينا، فى قصة "بحثا عن الزهور" يتحدث العجوز عن الزهور الجميلة النادرة البعيدة عن منزله بينما، تتلقى حديقة منزله بزهور المشمش الأكثر جمالا والتي يتزاحم الناس حولها كل يوم، وفى قصة "الجرادة الرمادية والجرادة الخضراء" غيرت الجرادة الرمادية من جلدها كي تصبح خضراء لكنها سرعان ما اكتشفت وتعرضت للافتراس، لقد أضعفها هذا التبدل، أو بالأحرى هذا التلون أمام أعدائها، هل هى دعوة لتقبل الذات وللتمسك بالجذور!!

لغة طلعت الشايب فى هذه الترجمة - وكما هو شأن ترجماته دائما - لغة مشرقة جميلة، سهلة وعميقة، بسيطة وموحية، رصينة ومنقاة، وهى قبل كل ذلك وبعبء، لغة حية متجددة مرهقة، شديدة الإحاطة، وشديدة الامتاع.

د. شاكر عبد الحميد

## الهوامش

- (١) أدب ونقد - نوفمبر ٩٥ - (عشرون خرافة صينية)
- (٢) أدب ونقد - نوفمبر ٩٥ - (عشرون خرافة صينية)
- (٣) أدب ونقد - نوفمبر ٩٥ - (عشرون خرافة صينية)
- (٤) أدب ونقد - نوفمبر ٩٥ - (عشرون خرافة صينية)
- (٥) أدب ونقد - نوفمبر ٩٥ - (عشرون خرافة صينية)
- (٦) أدب ونقد - نوفمبر ٩٥ - (عشرون خرافة صينية)
- (٧) أدب ونقد - نوفمبر ٩٥ - (عشرون خرافة صينية)
- (٨) أدب ونقد - نوفمبر ٩٥ - (عشرون خرافة صينية)

## الذهب والنحاس

يسأل التلميذ أستاذه: ما معنى التمييز؟  
أمسك الأستاذ بسوارين مختلفين في الحجم وقال له : انظرا  
هذا السوار الكبير مصنوع من النحاس، ولكن إذا وضعه أحد الأغنياء في  
معصمه فسوف يظنه الناس ذهباً، وهذا السوار الصغير من الذهب الخالص،  
ولكنه إذا ظهر في معصم أحد الفقراء فلن يشك أحد في أنه نحاس. فهمت؟  
"جـين چيانج"

## أقوى دليل

أمسكت الأنعى بطائر أعرج، وقبل أن تبدأ في التهامه ظهر الثعلب واختطفه  
منها. قالت الأنعى محتجة غاضبة : أنا التي أمسكت به. قال الثعلب : "بل أنا  
الذي أمسكت به من شهور مضت وعضضت في رجله، ألا ترين أنه أعرج؟".  
ولأن الأنعى لم تكن ندا للثعلب، ولأنه قدم الدليل، انسحبت الأنعى حزينة  
كسيرة البال.

وقبل أن يبدأ الثعلب في التهام الطائر ، ظهر الذئب واختطفه منه، فقال  
الثعلب محتجاً : أنا الذي أمسكت به.

قال الذئب: ليس صحيحاً، أنا الذي أمسكت به منذ ستة أشهر وتركته لأنه  
كان هزياً حينذاك ، وقد قصصت بعض ريشه وتركته في جحري، لكنه استطاع  
أن يهرب .. انظرا

ألا ترى أن مؤخرته مازالت بلا ريش؟

الثعلب الذي كان يعرف أن كلام الذئب كله هراء، لم يقل شيئاً، ولذلك انصرف  
حزيناً كسيرة البال. وقبل أن يبدأ الذئب في التهام الطائر ، ظهر النمر  
واختطفه منه. قال الذئب محتجاً غاضباً: أنا الذي أمسكت به، قال النمر: ليس

صحيحاً، إنه طائر من طائر من عام ونيف ولا يحق لأحد منكم أن يلمسه، رد الذئب والشعلب والأفعى فى وقت واحد: هذا افتراء واضح، فالطائر عمره لا يزيد عن عام واحد، فكيف تقول ذلك؟ وكيف تثبت لنا صحة كلامك؟ قال النمر: استطيع بكل تأكيد، منذ عام أو أكثر قليلاً، صدت طائراً أعرج، لم يكن فى ذيله ريش، فبكى مستعطفاً لكى أتركه وشأنه، على وعد بأن يقدم لى أطفاله... ألا ترون أن هذا الطائر لابد أن يكون ابنه؟! "ليو دى هوا"

## موت الماتادور

استثار الماتادور ثوراً عنيفاً فى حلبه المصارعة، فجعلت عينا الثور واشتعلتا بالغضب وبدأ هجومه الكاسح. الماتادور المجرب سرعان ما أدرك قوة خصمه وحاول أن يتفادى هجمات الثور. وبات من الواضح له أنه سوف يخسر المعركة.

أما الثور الذى كان يعرف أنه سيفوز وبدأ يعامل الماتادور على هذا الأساس فامتلاً بالغرور والكبرياء، مستغلاً غفلة الثور وهو يستدير. سدد إليه الماتادور طعنة قوية فى حلقه، فتدفق شلال الدم وسقط على الأرض مع خوار طويل.

وعندما كان الماتادور يحاول أن يستدير ملوحاً للجماهير المبتهجة، نهض الثور من رقدته ليهاجم خصمه بأحد قرنيه من الخلف، فيخترق صدره ويطيح به. قال الماتادور وهو يحتضر: "الطعن من الخلف أسلوب جبان"

قال الثور وهو يتنفس بصعوبة بالغة: "نعم! وأنت فعلت نفس الشيء" .. ثم سقط على الأرض مرة أخرى.

"لن زهى فنح"

## الثعلب الذى سقط فى المستنقع

أثناء تجواله، وجد الثعلب نفسه أمام مستنقع كبير، فزاد أن يختبر مهارته فى أن يجتازه بقفزة واحدة، إلا أنه سقط فى منتصفه وغاص فى الطين.

حاول الثعلب أن يخرج قلم يفلح، وأخذ فى الصراخ بأعلى ما يستطيع ظانا أنه قد يخيف الجبال والغابات وكل ما حوله فيأتى أحد لكى ينقذه... ولكن شيئاً من ذلك لم يحدث ، وظلت الغابات والجبال تراقبه فى صمت وعلى أفواه الجميع ظل ابتسامة ساخرة!

وبعد أن جعله الفشل يهدأ قليلاً ويفكر قليلاً، قرر الثعلب أن يقدم بعض التنازلات من جانبه قائلاً لنفسه: "الآن يمكن أن أنادى بصوت أقل ارتفاعاً" لكن أحداً لم يتحرك لنجدته.

وفى النهاية تخلى عن كل محاولاته وهو يقول: "لا شئ بهم، الحل الوحيد هو أن أتحدى بالروح الرياضية".

وأنت يا صاحبى ، لا تصادق إنساناً كهذا! ولكن لتعتبر بقصته، فبعض الناس عندما تكون هزيمتهم ثقيلة يصرخون بأعلى صوت، ثم بعد ذلك يهدأون ويهدأون، وفى النهاية تجدهم يكلمون أنفسهم!

"فنج زو فنج"

## البحار وابنه

فى يوم قارس البرودة ، أخذ البحار طفله الصغير معه، وانطلقا للعمل. وبعد تجديف مجهود ونشاط وهمة، شمر البحار بالحر الشديد من فرط الجهد الذى بذله، فخلع معطفه الثقيل مكتفياً بقميص خفيف كان يرتديه تحتة . ثم أطرق للحظة وذهب إلى القيو حيث كان يجلس الطفل وقال له: انزع عنك معطفك يا بنى فالجو شديد الحرارة، وساعده على خلع ملابسه لكى يصبح مثله فى لباس خفيف.

استمر الصياد فى التجديف ، وبعد وقت قصير شعر مرة أخرى بحرارة حارقة، فخلع قميصه قائلاً: يا له من يوم شديد الحرارة! ثم ذهب إلى الطفل وجرده من قميصه ليصبح مثله.

وبينما كان الصياد يعمل بقوة وقطرات العرق تتفصد من مسامه مثل اللهب، كان الطفل الصغير يتجمد مثل لوح من الثلج داخل القيو.

"جين جيانج"

## البئر والنهر

لم تكف البئر عن التدخل فى شئون جارها النهر، وراحت تنتقده بقسوة وهى تقول: ماؤك مملوء بالطين ، وأنت بعيد عن متناول الناس، خيربك لا يتوقف ولا تكف عن الجريان، وهل تسمى هذه حياة؟! ألم يكن من الأفضل أن تكون عميقاً مثلى ، ثابتاً فى مكانك، لا تعكر مياهك ذرة طين واحدة؟ ما أجملنى ! أنا هنا أطل من نافذتى الصغيرة المشرعة على السماء اللازوردية، وهذه لعمرى هى الحياة الجديرة بأن نحياها.

ولم يكف النهر عن التدخل فى شئون البئر.  
فجأة، ارتفع ماؤه فى غضب، وضرب شاطئيه بعنف وفاض عنهما فأغرق كل ما حوله..

وفى طريقه .. كان يكتسح حلق البئر لتختفى مع الفيضان، وتهوى إلى الأعماق السحيقة.. هناك مع كيائها المستمر.

"فنج زو فنج"

## أساليب الحية

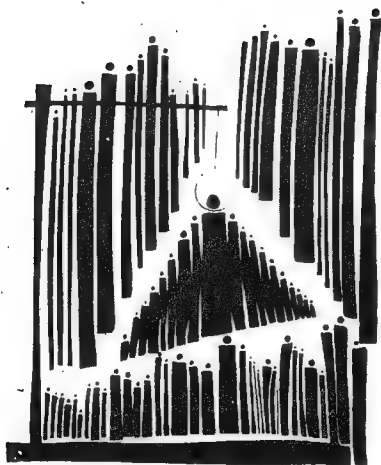
الحية الرقطاء التى كانت تريد أن تقتل الشجرة، فكرت طويلاً ثم قررت أن تستخدم أحدث أساليبها المرغية. كانت قد قرأت أن بعض الأشجار تموت عندما تلتف حولها النباتات المتسلقة.

قالت الحية لنفسها: "...وحيث أننى أضخم من أى نبات متسلق، فإننى عندما ألتف حولها بقوة سوف أجعلها تذوى وتموت شيئاً فشيئاً ، هذا إذا لم أتمكن من قتلها فى الحال.

وتسلقت الحية الشجرة ولفت نفسها حول جذعها وهى تحاول أن تنفذ خططها بسرعة، ولكنها عندما كانت تنظر إلى الشجرة كانت تجدها ثابتة فى مكانها كما هي.

قررت الحية غاضبة أن تواصل ضغطها أكثر فأكثر، وبعد دقائق معدودة، كانت تسقط على الأرض مثل حبل ممزق.

"فنج زو فنج"



## الشعبان والموسيقى

أطل الشعبان برأسه من الجعر وقتل حجلاً كان يبحث عن طعام، وعندما علمت زوجة الحجّل بما حدث كان حزنها أشد من غضبها، فراحت تبكي وتولول حتى خيم جو من الكآبة على غابة الربيع.

الموسيقي، الذي كان يمر بالمصادفة راح ينصت إلى عويل زوجة الحجّل. إن جرحها مؤلم بلاشك، والانفام وحدها هي التي يمكن أن تعبر عن ألمها وحزنها! وضع الموسيقي أحناء جمع فيه كل مشاعر الفقد والألم والاستنكار والغضب وكان كل من يستمع إليه مع الصبح إذا تنفس. أو في الليل إذا سجد يشعر بالألم. فيغلى الدم في العروق ويخفق القلب. لذا خرج جميع سكان الغابة يبحثون عن ذلك الشعبان القاتل، وكانوا كلما التقوا في طريقهم شعباناً قتلوه.

إن الفن لابد أن يكون دائماً من أجل العدل والحرية، فهو الذي يستحث الإنسان دوماً ويحفزه ليحشد قواه لمعاوية كل الشرور.

"فنج زو فنج"

## الثعلب والذئب والماعز

هجم الثعلب على قطيع الماعز وخطف أصغرهما، ومن هول الصدمة ظنّته الماعز ذئباً فراح القطيع كله يصرخ: الذئب! الذئب! لقد عاد الذئب ليقطع الطريق علينا ويفترسنا.

وعندما التقى الذئب والثعلب قال الثعلب: إن الماعز تحاول أن تشوه صورتك مرة أخرى يا صديقي دون بينة!

قال الذئب: البينة مينة يا صديقي! فإننا أكثر منك شهرة وأكبر خطراً، ولذلك عندما يذكر العدوان لابد أن يذكر اسمي.

"فنج زو فنج"

## الأقمى الذهبية والأقمى الفضية

اخترع رجل فوارة فعلاً يشغى من لدغة الأقمى، وجنّله إلى السوق مع زوج من الأقمى لكي يجربها أمام الناس. طلب الرجل من الأقمى الفضية أن تلدغه في رقبته ولكنها رفضت، بينما أطاعت الأقمى الذهبية أمره.

وفى دقائق معدودة، كانت رقبة الرجل قد تورمت ويدا مثل الخنزير، ولكنه بمجرد أن وضع الدواء على الجرح اختفى الورم فى الحال، وكأن شيئاً لم يكن! وهنا صاح المشاهدون صيحة إعجاب واحدة وتدفعوا لشراء ذلك الدواء العجيب فباع الرجل كل ما كان يحمله منه.

وفى طريق العودة، وعندما وجدت الأفعى القضية أن الرجل لم يعد لديه قطرة واحدة من الدواء هجمت عليه ولدغته فمات فى الحال.

قالت الأفعى الذهبية وهى توبخها: أيتها القبيحة، ولماذا لم تلدغيه عندما طلب منك ذلك؟ قالت البقضية: كان الدواء الفعال معه حينذاك، وما كان بمقدورنا أن نلدغه فيموت. إن كل ما فعلته لدغتك هو أنها ساعدته على أن يبيع دواءه المرعب.

فضحكت الذهبية وهى تقول: كيف كان يمكننا أن نلدغه حتى الموت لو أنه لم يبيع الدواء كله؟ أعلمى أننى ساعدته على أن يبيع دواءه لكى أتمكن من أن أنزل به ذلك الجرح المميت.

"كوانج جين بي"

## إنكار الذئب

غطى الجبل ثلج كثيف فلم يجد الذئب ما يأكله. ورغم أنه لم يكن قد نسى العلفة الساخنة بعصى أهل القرية، تسلل إلى التل القريب وخطف بجاجة. وبفضل سرعته هذه المرة استطاع أن ينجو من مطاردة الفلاحين له، فكان يقول مزهواً: لن يتمكن أحد من مطاردتي، أنا الذئب الذى يستطيع أن يحصل على ما يريد فى وضع النهار!

ثم إنه حمل الدجاجة فى فمه وصعد إلى الجبل لكى يلتهمها بشهية. وفجأة، انتابته المخاوف والشكوك عندما لمح خيطاً من الدم يمتد صاعداً الجبل مع آثار أقدامه... لو أن أهل القرية جاءوا مصادفة وراوا ذلك! ماذا يمكن أن أقول لكى أدافع عن نفسى هذه المرة؟

ليس أمامى سوى الإنكار!

وهكذا بدأ الذئب يصيح فى اتجاه الوانبي، "يا أهل القرية..

اسمعوا جميعاً، لا تصدقوا الشائعات التى تحاول أن تشوه سمعتى.."

ثم أنه ذهب ليمسح بقمه آثار الدم والأقدام، كان كلما حك الثلج بأسنانه، زاد خط الدم وضوحاً، فلم يكن لدى الذئب الوقت لكى يعلن قمه جيداً!

"فنج زو فنج"

## الأبريق الأثري

الرجل الذي ورث من أجداده إبريقا أثريا ، كان يحمله معه كل يوم إلى مكان عمله مملوءاً بالشئ لكي يروى ظمأه. وعندما كان لا يستعمله كان يضعه أمامه في مكان أمين لكي يحافظ عليه.

وحدث ذات يوم أن رآه أحد التجار، فعرض عليه ثعنا كبيرا ولكن الرجل رفض أن يبيعه. إلحاح التاجر، جعل صاحب الإبريق يدرك قيمته الأثرية ويزيد من حرصه على عدم التفريط فيه.

وبعد أن انصرف تاجر التحف، راح صاحب الإبريق يفكر ويفكر له في مكان أكثر أمانا. إذا وضعه فوق الطاولة فلربما سرقه أحدهم، وإن وضعه في الخزانة فلربما كسرتة الفئران.

وراح الرجل يطوف بأرجاء المنزل ممسكا بالإبريق في يده، وبعد حيرة طويلة اهتدى إلى فكرة جهنمية؛ لقد استقر رأيه أن ينام ممسكا بالإبريق حماية له من السرقة ومبث الفئران.

في البداية، وجد صعوبة في النوم، ولكنه استسلم للنعاس بالتدريج. إن أحدا لا يعرف حتى الآن ما هو الحلم الذي رآه وهو نائم ليحمله يترك الإبريق من يديه فيسقط على الأرض محدثا دويًا هائلا وقد تحول إلى قطع صغيرة.

"جين جيانج"

## الديك والدودة الصغيرة

لح ديك دودة صغيرة تزحف على الأرض، فتنفش ريشه واستجمع قوته وروح القتال بداخله وانقض عليها.

الأوزة التي كانت ترقبه من بعيد، ظانة أنه كان يحشد لمعركة حامية ضحكت وهي تقول ساخرة منه: يا لتلك الروح التي تحرك الجبال!

قال الديك في ثقة : ليس من خيارا إن أصغر الأعداء لابد أن يعامل معاملة الأعداء!

"فنج زوفنج"

## البقرة وابنها

في صباح ربيعي جميل، أخذ الفلاح بقرته وذهب ليحرث الحقل ، خلف

البقرة كان صغيرها يسير متقافزا نشطا، وعندما علق الفلاح البقرة فى المراث قالت لصغيرها: اذهب يا حبيبى لتمرح وتلعب فى ذلك المرعى القريب، ولكن العجل الصغير الذى كان يحب أمه قال: لا يا أمى، لا أريد أن أتركك فى هذه الظروف الصعبة، سأتيك فى سيرك وأنا على ثقة من أن وجودى خلفك طوال الوقت سوف يخفف عنك. شعرت الأم بالسعادة وتركته، ولكنها كان يجب عليها أن تضع عينها عليه طوال الوقت خشية أن يتعثّر فى سيزه خلفها أو يضل عنها. ولذلك كانت بطيئة فى عملها على غير العادة.

الفلاح الذى ساء ذلك كان يحثها بالسوط من وقت لآخر لكى تسرع الخطى، كما كان نصيبها من السياب أكثر من أى وقت مضى.

وأخيراً قالت البقرة لابنها: "إن كنت تحببى حقا يا بني، اتركنى الآن واهب إلى ذلك المرعى، حتى لا يستمر الفلاح فى عقابى بهذه القسوة التى ترى، يكفى ما تلقيت حتى الآن من سياط على ظهري بسببك.."

وأنا أريد أن أنصحك يا صديقى إن كان لى أن أفعل ذلك، هناك عواطف لا فائدة منها، ربما تكون عزيزة عليك، ولكن غالبا ما يكون من الأفضل التخلّى عنها.

"فنج زو، فنج"

## النسر وابنه

بعد أن خلق النسر العجوز ذات يوم لفترة طويلة، هبط فوق صخرة على قمة جبل شاهق وراح يحدث نفسه: "أنا أشعر بالتعب فعلا ولابد أن استريح". ولكنه بعد أن استراح طويلاً لم يستعد قوته ولا الرغبة فى التحليق.

ابنه النسر الصغير القوى الذى كان يرى ذلك، جاء من البعيد البعيد وهبط إلى جوار والده لكى يحميه، وقرر ألا يتركه وحيدا. النسر العجوز الذى كان يشعر بضعفه يتزايد وابنه إلى جواره قال: ما هكذا يا بني، إنك بحراستك لى تشعرنى بمزيد من الضعف والمرض. دعنى أحاول. طر أمامى، وحلق بجسارة كى أراك، فلربما رفع ذلك من روحى وخفزنى على الطيران.

خلق النسر الصغير فى السماء والعجوز يراقبه، وفجأة.. كان يطير بشجاعة وجسارة مثله.

عندما ينسى شخص كبير السن كيف رعى، عليه أن يرى كيف يمشى الصغار، حينذاك ستتحرك قدماه

"فنج زو فنج"

## الثعلب والسلطعون

عندما كان الثعلب يطارد بطة، زلت قدمه ولم ينتبه إلى ما كان تحته فكاد أن يغرق فى النهر، إلا أنه استطاع أن يتشبث بجذع شجرة فى اللحظة المناسبة، فتسلقه وخرج بسلام.

ومنذ ذلك اليوم، أصبح الثعلب يخاف النهر حتى الموت ويعتبره أكبر خطر فى العالم.

وبينما هو نائم ذات يوم، شعر بألم شديد فى ذيله مثل وخز الإبر، فقفز مذعورا ليجد السلطعون قابضاً على ذيله بأسنانه الحادة.

وبكل ما يشعر به من ألم وغضب، فكر الثعلب أن يلحق السلطعون درساً لا ينساه مدى الحياة، فقرر أن يلقي به فى النهر لكى يغرقه.

وحتى لا يضيع وقته، حمله بسرعة وألقى به فى الماء وهو يضحك قائلاً: والآن .. سوف تتعلم ألا تستأسد مرة أخرى على الثعلب.

ولكن، على عكس ما كان يتوقع، نظر السلطعون إليه وهو يضحك - أيضاً - قائلاً: شكراً يا سيدى على عطفك وحنانك، ثم انطلق فى سلام.

الثعلب المصدوم، الذى طالما اعتبر نفسه أذكى الحيوانات كان يقف مدهوشاً لا يستطيع أن يجد تفسيراً لما حدث..

"جين جيانج"

## بوذا والجسر

بالقرب من أخدود عميق، وفى أحد المعابد النائية، كانت ثلاثة تماثيل خشبية لبوذا تقف فى شموخ وكبرياء. الرجلان اللذان جاءا إلى المكان ولم يستطيعا عبور الأخدود إلى الجانب الآخر فكرا طويلاً، ثم هداهما التفكير إلى إقامة جسر، ولم يجدا أمامهما غير التماثيل التى أوحى إليهما بفكرة جديدة.

إن أى تمثال من الثلاثة يصلح لا يكون جسراً سواء من ناحية الطول أو المثانة.

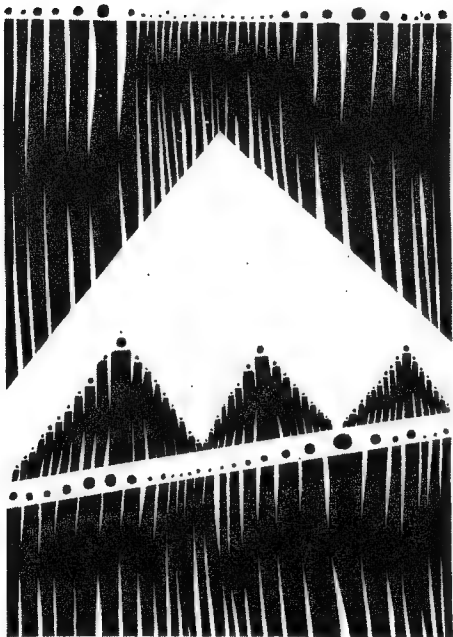
دقق الرجلان النظر فى المنحوتات. الأول، ذو الزوجة الأخضر والأسنان الطويلة كان يقف مزهواً وكأنه يعبر عن قوة الرب وجبروته.

الثانى .. كان الشرير يتطاير من عينه، ولذلك لم يجرؤ الرجلان على لمس التماثيل الأولين.

كان التمثال الثالث يبدو عطوفاً رحيماً، تعلو وجهه ابتسامة دمة وطيبة ومن النظرة الأولى تأكد للرجلين أنه الأنسب للقيام بدور الجسر..

إنه على الأقل .. بوذا المتسامح الذى لن ينتقم منهم على فعلتهم. حمل الرجلان التمثال خارج المعبد ووضعاه بين حافتي الأخدود فوصل بينهما

Siraf



، ثم عبرا إلى الناحية الأخرى بسلام.  
بوذا، الذى ظل على وضعه مستقليا، كان يبكى وهو يقول: يا لها من أيام! تلك  
التي أعطت الفرصة لامثال أولئك أن يستأسدوا فى الأرض ، بينما حرمتنى  
القدرة على رد الإهانة لجرد أن لى وجهها رحيمًا.

"جين جيانج"

## العشب وديليل اتجاه الريح

قالت ورقة عشب لدليل اتجاه الريح: يلومنى الناس دائما لأننى أميل مع كل  
ريح! ورغم أنك أسرع منى فى الاتجاه مع الريح إلا أن أحدا لا يذكر بك بسوء ..  
أى ظلم هذا!

قال دليل اتجاه الريح: أنت مخطئة يا عزيزتي، إن واجبى هو الذى يملى على  
أن أحدد اتجاه الريح لكى أهدر الناس، ولكن ماذا عنك؟ إنك تميلين بمجرد أن  
يتحرك النسيم وتعرفين الاتجاه خلسة، وعندما تهب الريح تستسلمين لقوتها! لا  
تنسى الفارق بيننا!

أنا أقابل الريح مباشرة عندما تهب وأشير إلى اتجاهها، ولكنك تنحنين  
معه. نأ الأمر لمختلف جدا.. أليس كذلك؟

"هوانج رى يون"

## الطائر والتفاحات المعطوبة

ظلت ثلاث تفاحات على الشجرة، نسيها الجميع هناك حتى أصابها العطب  
كما وصفتها الشاعرة اليونانية "سافو" بحزن شديد ذات يوم.  
عصفت الريح ، فأطاحت بالتفاحات التى سقطت فوق بعضها متدافعة  
بالمناكب متنافذة بالآلقاب .. فزاد العطب.

ذهبت التفاحات الثلاث يحتكمن لطائر لكى يفصل بينهم . نظر الطائر مليا  
ثم قال : كيف لى أن أقضى بينهم وأنا لا أعرف ماذا حدث ولا سبب الشجار؟  
كل ما أراه أمامى هو أنكن جميعا فاسدات معطوبات، لا فضل لواحدة على  
الأخرى، وكلما حمى القتال بينكن زاد الفساد والعطب!

"فنج زوفنج"

## الرحلة

بدأ رجلان رحلتهم إلى إحدى المدن القريبة، وانطلقا فى طريقهما يتبع

أحدهما الآخر . مضى وقت طويل قبل أن يكتشفا أنهما قد ضلّا الطريق.  
قال الأول: ظننت أنك تعرف الطريق ولذا تبعتك.

والآن يبدو لى أنك لا تعرفه.

وقال الآخر: وظننت أنا أيضاً أنك تعرفه، ولذلك سرت أمامك ، معتمداً على أنك سوف تقوم بتوجيهي إن أنا سلكت الطريق الخطأ، وإذا بك أنت الآخر لا تعرفه.

"جين جيانج"

## الثعلب والسلحفاة

بينما كانت السلحفاة تسير فى طريقها ببطء ، مستغرقة فى تفكير عميق ، ظهر الثعلب أمامها فجأة ، فما كان منها إلا أن أدخلت رأسها وأرجلها داخل جسدها الصلب . كان الجوع قد تمكن من الثعلب حتى أن معدته كانت تصدر أصواتاً عالية كأنها تستغيث ، ولذلك ، ما أن وجد السلحفاة أمامه حتى اندفع نحوها، إلا أنه لم يعرف كيف يأخذ قضيبته من ذلك الجسد الصلب . فكر الثعلب طويلاً، ثم قرر أن يجلس بجوارها منتظراً!

مر وقت طويل، حتى ظنت السلحفاة أن الثعلب قد انصرف فبدأت تخرج رأسها بحذر ، وكانت تلك هى اللحظة التى ينتظرها الثعلب فانقض بأسنانه على رأسها ورقبته.

صرخت السلحفاة من الألم وهى تندب حظها قائلة: كيف استطاع الثعلب أن يخدعنى وأنا الأذكى؟ ضحك الثعلب ضحكة غرور وانتفضار وراح يقول: "أن الأوان لتعرفى أن الثعلب هو الأذكى" . وبمجرد أن فتح فمه للكلام كانت السلحفاة قد خلصت رأسها من بين فكليه وأعادته إلى داخل جسدها، ومن ذلك المكنم الأمين كانت تقول: كم أنت غبيى أيها الثعلب! لقد عاد إلى ذكائى فى اللحظة التى تخلى عنك فيها ذكاؤك، ولم يكن أمام الثعلب سوى أن يركل جسد السلحفاة عدة مرات من شدة الغيظ وينصرف حزينا، جائعا!

"جين جيانج"

## القارب والمد

الرجل الذى كان يعرف أن المد سيجئ بعد قليل، صنع لنفسه قارباً ووضعه على الشاطئ على أهبة الاستعداد.

"عندما يأتى المد، وهو لا يد أت، فسوف أدلى القارب فى النهر لأنطلق مع المدى الفسيح".

وعندما بدأ المد قليلاً قليلاً، قال الرجل: "من الأفضل أن انتظر، وعندما يعلو المد أنزل القارب"، وعندما بدأ المد في الارتفاع قال الرجل: "بعد قليل سنوف يعلو بما فيه الكفاية". ثم إنه أزاح قاربه قليلاً إلى مسافة أبعد من الشاطئ.. ارتفع المد وارتفع، فازاح الرجل قاربه أبعد فأبعد حتى صعد به إلى التل. الرجل الذي كان يعرف أن المد سيجئ بعد قليل وقف يقول لنفسه: "لعل الوقت غير مناسب الآن للنزول بالقارب، فالمد عال أكثر مما ينبغي".  
"فنج زو فنج"

### الذكاء بعينه !

الثرى الذى كان على درجة كبيرة من البخل ، أعطى خادمه زجاجة وطلب منه أن يشتري له خمرًا ... ولم يعطه نقودا .  
الخادم المدهوش تساءل فى حيرة: كيف اشترى شيئاً يا سيدى دون نقود؟ قال الثرى : إن أى إنسان يمكنه أن يشتري خمرًا بنقود، هذا أمر عادي، أما أن يشتريها دون نقود فذلك والله الذكاء بعينه، وهو دليل كفاءة ومقدرة .  
خرج الخادم متجهاً إلى السوق وهو يفكر ، وبعد قليل عاد بذات الزجاجة ليقدّمها إلى سيده قائلاً: لقد اشتريت الخمر..  
تفضل يا مولاي!

الثرى الذى كان على درجة كبيرة من البخل ، راح يتأمل الزجاجة فارغة ثم قال للخادم : ماذا أشرب أيها الأحمق؟ إنها فارغة .  
قال الخادم: إن أى إنسان يمكنه أن يشرب الخمر من زجاجة مملوءة به، أما أن يشربها من زجاجة فارغة فذلك والله الذكاء بعينه، وهو دليل كفاءة ومقدرة!  
"المصدر مجهول"

### النحات والتمثال

راح النحات يعمل بكل جد ومتابعة إلى أن استطاع فى النهاية أن يصنع تمثالاً ضخماً من الحجر الصلب. استجمع كل قوته ورفع على قدميه ثم راح مزهواً يطوف به وهو سعيد بما صنعت يده .  
فجأة فتح التمثال عينيه، وعندما رأى النحات يطوف حوله صرخ فيه غاضباً: من أنت؟ وكيف لك أن تجرؤ على الوقوف أمامى؟  
كان النحات قد رأى فى المنام أنه يصنع تمثالاً على هيئة الإله الذى يعبد ،

ولكنه الآن بعد أن رأى غضب الإله الجم ركع أمامه فى ضعة وراح يستعطفه:  
عفوك ورضاك يا سيدى عن عبد ذليل!

وسرعان ما لاحت على وجه التمثال ابتسامة رضا، فطابت نفس المثال الذي  
شملة الإله بعطفه وكرمه.

تقول الأجيال التالية التى استتمعت إلى هذه القصة أن التمثال المجرى  
نسى أن النحات الصغير هو الذى رفعه على قدميه وجعله يقف وأن النحات  
الصغير أيضاً قد نسى أن التمثال من صنع عقله ويديه.. ثم تبدلت الأوار.  
"المصدر مجهول"

### أسماء جسمى!

معجباً بقطه الماهر فى صيد الفئران، اسماء صاحبه "نمر"، وراح يتباهى  
بذكائه وشجاعته أمام ضيوفه. وذات يوم قال أحدهم بعد أن توسم فى القط تلك  
الصفات: لماذا لا تسميه "تنين" يا صديقي؟ إن التنين أقوى من النمر. فوافق  
الرجل وسمى قطه بالتنين.

وجاء ضيف آخر فقال لصاحبه: إن التنين يصعد إلى السماء فيمتدداً على  
السحب، فلماذا لا تسميه "سحاب"؟ فوافق الرجل.

ثم كان ضيف ثالث توسم فى القط شجاعة وقوة فقال لماذا لا تسميه  
"الرياح"؟، إنها والله لأقوى من السحاب الذى يتلاشى أمام جبروتها. فوافق  
الرجل وسمى قطه "ريح". ثم جاء ضيف رابع ليقول: لماذا لا تسميه "جدار"؟  
إنه الشيء الوحيد الذى يستطيع الصمود أمام الريح مهما عصفت فغير  
الرجل اسم القط إلى "جدار".

ثم كان ضيف خامس ليكتشف كل مواهب القط فقال لصاحبه: مهما كانت  
متانة الجدار يا صديقي، فإن فأراً صغيراً يستطيع أن يثقبه.. لماذا لا تسميه  
"فأر"؟

"المصدر مجهول"

### الحوت الطيب

كان القرش، أكثر الأسماك شراسة ووحشية فى البحر، يقضى معظم يومه  
فى مطاردة الأسماك الصغيرة وابتلاعها، ولذلك كانت كل الحيوانات البحرية  
تهرب من أمامه فى اللحظة المناسبة كلما رآته قادماً من بعيد. وعلى العكس  
منه، كان الحوت رحيماً طيب القلب، يشفق على الأسماك الهاربة أمام القرش  
فيفتح لها فمه وهو يقول مبتسماً:

"لا تخافى أيتها الأسماك الصغيرة، تعالى واختبئى فى فمى لكى أحملك من غدر القرش". وكانت أسراب السمك تنطلق نحوه وتدخل فى فمه راضية فيفلقه عليها، ثم يخرج الماء من فتحة فى أعلى رأسه فى حركة استعراضية. أما القرش فلم يكن يجرؤ على مواجهة الحوت، أضخم وأقوى كائن فى البحر، وكان حين يراه يفر من أمامه مذعورا .. وبعد لحظات كان الحوت يفتح فمه بنفس الرقة والرحمة ليستقبل سربا جديدا من الأسماك! على مسافة قريبة . كانت السلحفاة التى ترقب المشهد تتعجب قائلة: رغم أن الحوت يقوم بدور المنقذ لتلك الأسماك الصغيرة، إلا أننى أراها دائما تدخل فمه ولا تخرج منه أبدا!

"جين جيانج"

## السحب الصباحية

كل صباح، كانت عروس البحر الجميلة تصعد إلى الجزيرة قبل شرق الشمس وتجلس على الصخرة الشاهقة . ولكن شقيقتها الكبرى التى كانت ترى ذلك مضيقا للوقت كانت تطل برأسها من الماء كل صباح وتوبخها : أيتها الكسولة التى لا تعرف قيمة للوقت، أليس لديك ما يستحق العمل قبل أن تخرج الشمس من بيتها؟

فكرت عروس البحر فى كلام شقيقتها ومدت يدها لتجذب من البعيد والقريب كل ما تستطيع من سحب وضباب وراحت تنسج منها ثوبا جميلا. وعندما استيقظت شمس الصباح وخرجت من بيتها كان أول شيء تفعله هو أن تلقى بأشعثها الذهبية على سطح الماء وتتخلل نسيج العروس الذى تحول إلى سحابة تضوى بكل ألوان قوس قزح.

"فنج زى فنج"

## رجل وشجرة وعصفور

فى أحد أيام الصيف الحارة، جلس رجل تحت شجرة يستظل بظلها، وبينما هو كذلك سقطت مخلفات عصفور فوق رأسه تماما نهض الرجل فى فزع والتقط حجرا قذف به إلى أعلى الشجرة صوب العصفور الذى طار وحلق بعيدا دون أن يمسسه سوء.

جن جنون الرجل فأمسك بفأس وانهاهال على جذع الشجرة يقطعه، فزمت الشجرة وأخذت تبكى وهى تقول: لقد أنعمت عليك بظلى، فهل يكون هذا جزائى؟ قال الرجل:

ألم تشاهدى العصفور المترعب على غصنك وهو يلقي على بمخلفاته؟ قالت



الشجرة: وما ذنبى؟ قال: بل هو ذنبك وما كان ذلك ليحدث إلا بسببك، ومهما بكيت وتوسلت فلأبد أن أقطعك . واستمر الرجل يعمل فأسه بقوة، وما هي إلا دقائق معدودة حتى سقطت الشجرة وهي تقول باكية:  
إن معظم كوارث هذا العالم سببها الجهل، وما أنا إلا إحدى الضحايا.  
"جين چيانج"

## الحقيقة والوهم

مشيت الحقيقة عارية في الطريق، فأخذ الناس ينظرون إليها باستغراب  
كانت الحقيقة ذاهبة إلى القصر لمقابلة الملك، على باب القصر، استوقفها أحد  
الحراس الأشداء:

- من أنت؟

- أنا الحقيقة.

- وماذا تريد؟

- أرجو أن تخبر جلالته أنني قد جئت لمقابلته.

ذهب الحارس إلى وزير البلاط وأخبره بما حدث، فقال الوزير:

لا بد أنها امرأة مجنونة، اصرفها من هنا فوراً.

وذهب الحارس ليخبر الحقيقة، بينما ذهب الوزير لينقل الرسالة إلى الملك  
الذي ضحك وهو يقول: حقيقة عارية؟ يا له من سخف!

ارتدت الحقيقة لباس الفقراء ومشيت في الطريق، فلم يعرفها أحد أدنى  
اهتمام.. كانت مرة أخرى ذاهبة إلى القصر لمقابلة الملك.

وعلى الباب استوقفها أحد الحراس الأشداء وسألها نفس الأسئلة:

فأجابت: أنا واعظة، وأريد أن أقابل جلالته.

ذهب الحارس ليخبر الوزير أن هناك امرأة في ثياب بالية تدعى أنها واعظة  
وتريد أن تقابل جلالة الملك.

فكر الوزير للحظات ثم قال: كيف تجرؤ واعظة في ثياب رثة أن تطلب لقاء  
الملك؟ أخبرها بأن تذهب إلى الكنيسة لتعطي الدماء هناك.

نقل الحارس الرسالة إليها، وطردوها عن طرده.

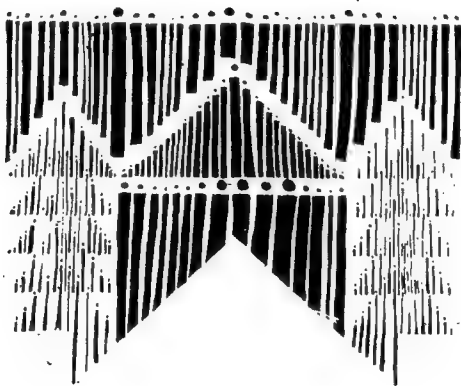
وعندما أخبر الوزير الملك بما حدث، قال جلالته غاضباً:

ألا يكفي ما أسمع من مواعظ قاذفة!!

ارتدت الحقيقة هذه المرة ملابس زاهية ومشيت في الطريق، كان كل من  
يلتقيها يحييها باحترام ويتبعها ويستمع إلى ما تقول ... كانت الحقيقة في  
الطريق للقاء الملك.

ومثل كل مرة، استوقفها الحارس ولكنه سألها باحترام  
: هلا تفضلت يا سيدتى وأخبرتنى باسمك ويسبب مجيئك؟  
: أنا الوهم! وقد جئت لمقابلة جلالة الملك.  
انطلق الحارس ليخبر الوزير: بالباب يا سيدى سيدة أنيقة، تقول أن اسمها  
الوهم وترغب فى لقاء جلالة الملك. فهرع الوزير وذهب ليخبر الملك الذى هب  
واقفا :  
- افتحوا الأبواب، ولتعزف الموسيقى...  
وخرج الملك والملكة والحاشية وعلية القوم ليكونوا جميعاً فى استقبال الوهم.  
وهكذا استطاعت الحقيقة أن تدخل القصر فى النهاية.

"جين جيانج"



## «الخباء» وتيار الوعي

أهل عبید

لذلك فإننا نجد أنه من الضروري تقديم رواية من الروايات التي تنحو فيها الكاتبة نمطا جديدا من الكتابة الحكائية تلمس فيه خروجا على ما ألفناه في الرواية التقليدية وهي رواية «الخباء» للكاتبة الشابة «ميرال الطحاوي» والتي تنتمي إلى «تيار الوعي».

التي تخرج فيه الرواية عن نطاق المنطقية في تراتب الأحداث وتسلسلها، كما أنها ذات طبيعة سردية مخالفة لطبيعة القصة في الروايات الكلاسيكية، وذلك لمحاولة تفسيرها وتحليل مآلاتها والوقوف على بعض العناصر المكونة لها والتقنيات الداخلية والتكتيك الذي استخدمته الكاتبة في بناء عالمها.

لقد تجاوزت الكاتبة في هذه الرواية تقنيات

انطلاقا من مفهوم النقد الحديث الذي يهدف إلى كشف إمكانات الأعمال الأدبية وتفسيرها بعيدا عن مجرد إصدار الأحكام التقييمية الصرفة، محاولا تسليط الضوء على الجوانب المظلمة فيها التي من الممكن أن تختلط على القارئ، وذلك من خلال محاولة النفاذ إلى عوالمها الداخلية لكشف حركة العلاقات داخلها وإيجاد السبل لاعتحامها، على أن النقد من ناحية أخرى أصبح عملية ضرورية لتفسير النصوص بناء على قواعد فنية صحيحة لمساعدة القارئ على فهمها وتذوقها وتحقيق الأهداف المرجوة منها.

فالنقد - على اعتبار ذلك - ما هو إلا وسيلة لخلق نوع من الصلة ما بين القارئ والعمل الأدبي لتحقيق أقصى درجة من الفاعلية والتأثير.

مضمون جدير تطرحه الكاتبة من خلال البيئة البدوية/ الريفية، وقد قامت باختيار مادتها السردية من مفردات هذه البيئة التي عملت على تسجيل صور كثيرة من نط الحياة فيها.

### واقعية الرؤية

إن الكاتبة هنا تعالج موضوعا يقع في دائرة القضايا النفسية التي تدور حول الفرد، تلك القضايا التي تعالج سلوك الأفراد تبعاً لدوافعهم إلى جانب معالجة أسباب عجزهم في كثير من الأحيان عن التكيف مع واقعهم المحيط بهم.

فرواية «الحياة» لا تطرح قضايا اجتماعية عامة أو تهدف إلى تقديم شرح اجتماعية معينة للذات، إنما تنصب على شخصية واحدة ترصد حياتها الداخلية وكأنها سطح عاكس لباطنها وما يحويه وعيها من أفكار، كما أنها تقدم الأحداث من خلال رؤيتها فلم تعتمد على تسجيل شيء من الواقع الخارجي المباشر إلا ما هو مهم بالنسبة لهذه الشخصية، لذلك نجد أن الكاتبة لم تسع لتقديم شروح تاريخية أو أية خلفية اجتماعية لما يحيط بهذه الشخصية/ البطل.

وقد اختارت الكاتبة لصياغة عالمها أو رؤيتها. عالماً بعيداً عن المدنية بما يحويه من تناقضات ومفارقات، وقد جاء هذا العالم موافقاً تماماً لما تعرضه من أفكار ورؤى.

وبالرغم من أن رواية تيار الوعي بطبيعتها ترتفع فوق الواقع الخارجي محاولة للتوغل داخل أعماق الشخصية والوقوف على مادة الوعي، إلا أنها لا تتنازل تماماً عن طرح بعض من جوانب المجتمع الخاص المحيط بالشخصية لكن بشكل غير مباشر، أي لا تهدف إلى تقديم المعلومات بهدف المعرفة، بل ما هي إلا وسيلة للكشف عن الشخصية وأبعادها، لذلك نجد أن رواية الحياة

القص التقليدية وأخذت في تجريب أدوات أو تكتيكات جديدة خاصة بأسلوب رواية تيار الوعي وملائمة لطبيعة المادة المطروحة من حيث إنها مادة الوعي ذاتها وما يحويه من أفكار.

وتيار الوعي انجاء جديد مهد لظهوره كثير من الأسباب أهمها نظريات فرويد عن الوعي واللاوعي/ العقل الباطن حيث لفت الأنظار إلى ذلك الجانب الخفي من النفس الإنسانية أو الحياة الباطنية وما ينتج فيها من مشاعر وأفكار.

بما دفع الكتاب إلى استنباط هذه الأفكار ووصفها دون الاهتمام بالعالم الخارجي أو محاولة الرجوع إليه، فلم يعد هناك ما يستحق التأمل سوى الذات/ النفس وكل ما يصدر عنها وينتمي إليها، لذلك نجد أن هذا الاتجاه الجديد أخذ يركز على العالم الداخلي بهدف الكشف عن الكيان النفسي وتصوير توائمه الإنسان وما يصطرع داخله، مما دعا إلى استحداث أنماط جديدة في طريقة السرد والقص.

فإذا كان موضوع رواية تيار الوعي هو العالم الداخلي للشخصية وعيها فإن ذلك قد فرض بالتالي شكلاً معيناً أو أسلوباً محدداً ملائماً وملائماً لطبيعة هذا الوعي، ولهذا العالم الداخلي وهو أسلوب يتميز بخصائص وسمات معينة، كما يحتم أدوات أو تكتيكات أسلوبية لها وظائف محددة تفرسها التجربة الجديدة، وهي وظائف فعالة يستطيع الكاتب من خلالها اللجوء داخل الشخصية، كما يصعب القارئ قادراً على أن يلتقي وداخلية هذه الشخصية بلا واسطة.

وقبل الحديث عن بعض تلك الأدوات أو التكتيكات الخاصة برواية تيار الوعي والتي من الممكن رصدها من خلال القراءة الثنائية لرواية «الحياة» لتحديد أو بيان مدى نجاح الكاتبة في توظيفها، نشير إلى مضمون الرواية من حيث أنه

وبالرغم من أن الشخصية/ البطلة هي البؤرة المركزية في رواية تيار الوعي، إلا أن هذا لم يُلغ وجود شخصيات أخرى مساندة تتعرف عليها من خلال الرواية/ البطلة، كما أن هناك عبارات كثيرة مقفلة بالدلالة على أخلاق أهل القرية وطريقة وعيهم بالحياة، جاءت بتلقائية على لسان هذه الشخصيات، مما يجعل صوت الكاتبة مخفياً خلف صوت الجماعة المتمثل والحاضر في نبرات الشخص من خلال الحوار والمونولوج الداخلي للشخصية/ البطلة.

ولقد استطاعت الكاتبة توظيف الفولكلور الشعبي والأغاني الشعبية بما يتلاءم والموقف الذي يتطلب حضورها كعامل مساعد على تعميق المعنى المطروح ووسط الرؤية بالواقع الذي تحاكيه.

ومن الواضح أن جميع هذه العناصر قد جاءت موطقة بشكل بسيط، إلا أنها تثقل المخطوط المربضة ذات الوظائف الفعالة في بنية النص ككل، حيث إنها تعمل على كشف أبعاد الشخصية وما يحيط بها من ظروف تدفع بها إلى ردود أفعال تتوازى معها دون تناقض أو عيب اتساق.

ومن جانب آخر نلاحظ من خلال البنية السردية واعتمادها على الذات، فإن الأحداث جاءت من خلال رؤية هذه الذات/ البطلة، مما انتفى معه الوعي بالزمان في حالته الثلاث الماضي والحاضر والمستقبل، وأخذت الرواية تتأرجح ما بين هذه الأزمنة الثلاثة دون التقييد بزمان الرواية/ الأحداث الواقعة بالفعل.

وإذا انتقلنا إلى رصد بعض من ألوان التكتيك الموطقة في هذه الرواية سنجد أن أول ما يلفت النظر هو طبيعة السرد الذي يدور على لسان الشخصية/ البطلة بلا واسطة من الكاتبة/

تتأرجح ما بين الأسطورة والحلم والواقع بكل ما فيه من سلبية وبساطة وتخلق قهرى فرض من قبل منظومة الأفكار السائدة في تلك البيئة، كما أنها تعرض بعضاً من مفردات العقائد الراسخة في وجدان البدوي/ القروي التي لا يجد سبيلاً إلى التحرر منها مهما أبدى من رفض لها وعدم اقتناع بها، لأنها المنظومة المفروضة منذ القدم.

لذلك فإن رواية تيار الوعي لا يمكن القول بعدم واقعيته بالرغم تخطيها الواقع وتجاهل ما يحويه من جزئيات، لكنها واقعية متميزة ومخالفة لنهج الواقعية الكلاسيكية التي تلتزم بسرد التفاصيل الجزئية للواقع الخارجي.

ورواية الحباء تتمثل لنا من خلال حدود معلومة تظهر لنا دون الاستطراد إلى جوانب هامشية أو فرعية، مما يضيء عليها طابع التركيز وتبشير الرؤية حول شخصية واحدة، وهي البطلة/ فاطمة، مما ينتفى معها طابع الشمول والاستغراق في السرد. كما يظهر لنا من جانب آخر تحورها من أسس التقاليد القديمة كالحنكة والعقدة والحل.. حيث إن هذه التقاليد لم تعد ملائمة للتعبير عن الحياة الداخلية للأشخاص وما تتميز به من غموض وتفكك وانعدام المنطقية في التسلسل والتراتب في الشعور والأفكار، إلى جانب تصوير ما يتأهبهم من آلام ومخاوف وإحباطات.

إن الجانب الأكثر وضوحاً في رواية الحباء هو الجانب النفسي، فإننا نلمس سيطرة شعور الغربة والوحشة والمعاناة من جرس السبيل ولوعة الانتظار.. انتظار القاتل على مدار الرواية، وذلك من خلال تجسيد الغربة في المكان والزمان - غربة الذات - غربة الإنسان عامة إذا انتفت أسباب التواصل النفسي والروحي مع الآخر.. إلى جانب ترسيخ عوامل الإحباط ورصدها من الخارج والداخل.. خارج الذات ودخلها.

الرواية.

فالرواية تقوم على الحكى الذى أركلت الكاتبة مهمة القيام به إلى إحدى شخصياتها وهى البطلة/ فاطمة.

## ١ - الراوى

يقول الدكتور صلاح فضل معتمدا على النقد البنائى بأن تيار الوعى «يجنح إلى إلغاء دور الراوى فى القصة وإسناده بأكمله إلى إحدى الشخصيات ليقدمها فى أعق مستوياتها الباطنية».. فضل (نظرية البنائية فى النقد الأدبى - ص ٤٤٢ - ٤٤٣).

فمن المعروف أن الرواية الكلاسيكية كانت تعتمد على الراوى العالم بكل شىء، والذى كان مسيطرا سيطرة كاملة على عملية القص، إلا أن رواية تيار الوعى التى تهدف إلى تصوير العالم الداخلى أو الباطنى للشخصية لا يمكن تحقيقها إلا من خلال الشخصية ذاتها دون وساطة، لذلك فالراوى فى رواية تيار الوعى راو ذاتى، أى من شخصيات الرواية الذى يقوم بعملية الحكى بضمير المتكلم، كما أن إلغاء دور الراوى وإسناده إلى إحدى الشخصيات فى الرواية يتلالم مع رواية تيار الوعى التى تسعى إلى طرح الواقع من خلال وجهة نظر الشخصية كما تراه هى، لهذا فإن رواية تيار الوعى عملت على تقوية مكانة الشخصية وإبراز دورها فى الكشف عما يدور داخلها من صراع وأفكار وروى، إلى جانب تقديمها العالم الخارجى من خلالها هى لا كما هو واقع فى الحقيقة.

إن رواية تيار الوعى ينصب اهتمامها الأول على الشخص وكميغفة تعاملها مع الواقع أو المجتمع المحيط بها من منطق داخلى لا خارجى،

لنا نستطيع القول بأن رواية تيار الوعى ذات بُعد أحادى أو رؤية أحادية هى رؤية فردية بحثة تصدر أو تقدم مباشرة من داخل وعى الشخصية ذاتها.

وفى رواية الحباء نجد أن الراوى المسير على الرواية هى الشخصية/ البطلة التى تقدم الأحداث والمواقف الخارجية والداخلية والصور والأفكار من خلالها، فالكاتبة متخفية خلف الشخصية التى تقدم مباشرة للقارئ أفكارها ووعىها وذكرياتها وأحلامها وتخيلاتها بصورتها هى دون أن يكون للكاتبة أى دور فى عملية التوصيل هذه، وبالرغم من سيطرة ضمير الغائب فى عملية السرد فى أحيان كثيرة نجد أن هذا السرد من وعى الشخصية ذاتها، فالتى يروى الأحداث هو الشخصية الأساسية/ البطلة وهى فاطمة فى الرواية.

إننا هنا لا نشعر بالكاتبة مطلقا التى سلمت مهمة الحكى للشخصية والتى يتقابل معها القارئ مباشرة وبشكل مستمر، مما أضفى على الشخصية حضورا قويا وقائما على طول الرواية، وهو حضور مفعم بالحياة والحركة والحياة.

كما أن هذا الحضور المتحقق من خلال خطابها المباشر للقارئ يجعل القارئ يشعر وكأنه على علاقة حميمة بالبطلة/ الرواية، مما يؤدى بالعالى إلى تحقيق نوع من التواصل لأنها تقف بالقارئ على مكتون نفسها وخطاباتها وأفكارها وآلامها وكأنها تقيم معه جسرا من الصداقة مفعما بالصدق والأمانة. وهذا ما استطاعت أن تحققه رواية تيار الوعى.. وهو التلاحم ما بين القارئ والراوى، مما يدفع بالقارئ إلى تصديق ما يروى له، وبهذا تكون الرواية قد حققت التقارب المنشود بينها وبين القارئ.

ومن جانب آخر نلاحظ أن تقديم العالم الداخلى

وجهة نظرها هي، كما أنها ليست شخصيات ذات كيان مستقل عن الشخصية الرئيسية/ فاطمة، كما أنها لا تتحرك في الرواية إلا من خلالها ولا نعرف عنها إلا ما نعرفه فاطمة.

وهي بخلاف الروايات الكلاسيكية التي يكون فيها عدة شخصيات يمكن الإشارة إلى بعضها كشخصيات رئيسية ذات كيان مستقل نتعرف عليها من خلال الراوي العالم بكل شيء، ومن ثم فإننا قد نعرف عن بعض هذه الشخصيات ما لا نعرفه شخصيات أخرى.

فالرواية هنا تروى من الخارج ولا تعرف إلا القليل عن الشخصيات التي تقدمها فهي تعتمد الوصف فقط الوصف الخارجي دون التغلغل داخل نفوسهم والتسلل إلى مشاعرهم الداخلية، كما أنها لا تقدم لنا أي تفسيرات سوى ما كان منها ضروريا في الكشف عن بعض الجوانب المرتبطة بها شخصيا، لذا فهي تحاول وصف ما تراه في حياد تام.

وبما أن الرواية من الوجهة التقنية تعتمد على منظور الشخص الواحد والذي تتركز الوقائع في بؤرة إدراكه نجد أن الرواية تقوم على ضمير المتكلم كما تقوم على ضمير الغائب، لكن من خلال وعي الشخصية لا من خلال الكاتب/ المؤلف. كما أن اللغة التصويرية التي تشكل الحيز السردي هي لغة الشخصية وليست لغة الكاتبة كما يقرأ لنا من خلال السطور الأولى للرواية.

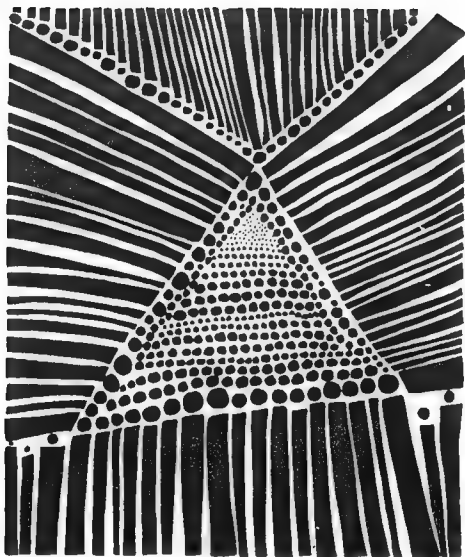
ومن ناحية أخرى نجد أن الأحداث في الرواية جاءت مرتبة بمنطق خاص هو منطق الشخصية التي تقدمها لنا من خلال وعيها وإدراكها، وهذا المنطق بطبيعة الحال يتناقض مع المنطق العام الذي يعتمد على التنظيم والترتيب والمنهجية والأولويات، ذلك لأن تيار الوعي ينتحى أسلوبي

للشخصية يمتزج مع تقديم العالم الخارجي في الرواية، أي أنهما يقدمان في الوقت نفسه، أو بمعنى أدق نجد أن الكاتبة تنتقل بالقارئ ما بين الحسارج والداخل من خلال السرد والموتولوج الداخلي.. فالقارئ يتأرجح ما بين الواقع المحسوس وبين الواقع النفسي للشخصية، وتفسير ذلك يأتي بأن مادة الوعي من أفكار ومشاعر لا يمكن نقلها مباشرة دون أن تتأثر هذه المادة بالظروف المحيطة بها، بمعنى أنه لا يمكن نقل الأفكار بصورة متواصلة، فهذه الأفكار أو هذه المادة في لحظة إفراغها يتخللها بعض من الأحداث الآتية المحيطة بالشخصية، لذلك نجد أن الحياة الداخلية أو الوعي ومادته يمازجه الواقع الخارجي فتأتي الصور العقلية أو الذهنية على شكل أجزاء يفصل فيما بينها سرد بعض الأحداث، فتختلط مثلا الذكريات بما يجري أمام الشخصية أو بما تفعله هي شخصيا، أو يتخلل الحوار/ الموتولوج/ موقف خارجي جاء متسوقا معه.

كما أن الأحداث الآتية لابد أن تصطبغ نوعا ما بالحالة النفسية والصور الذهنية أيضا.. ومن هنا نجد أن كلا من الأحداث والصور يعترها التشتت وعدم الاكتمال، وهذا لأن كل منها يؤثر ويتأثر بالأخرى فلا يمكن تقديم مادة الوعي بطريقة مترابطة ومتواصلة لعدم القدرة على عزل الشخصية عن الأحداث الجارية حولها، كما أن هذه الأحداث لا يمكن تقديمها مباشرة دون تشتت لأنها تقدم من خلال وعي الشخصية ذاتها.

ورواية الحياء تتركز بؤرتها في شخصية واحدة تقوم على رصد أفكارها وتحميد انطباعاتها الذاتية عما يدور حولها من أحداث وما تلتقيه من شخص.

وهذه الشخصيات التي تتناولها البطلة هي شخصيات ذاتية تقدمها في الغالب من خلال



إمداد القارئ بأية معلومات، فلذلك تتداخل فيه الأفكار والأحاسيس ويكون الكلام فيه بضمير المتكلم، كما يمكن تقديمه أيضا بضمير المخاطب أو الغائب أحيانا أخرى حينما يكون الحديث عن الآخر أو فيما يختص بالآخر.

فالمونولوج الداخلى يصدر مباشرة من وعى الشخصية المتحدثة إلى القارئ دون حضور المؤلف الذى يختفى تماما فى لحظة بث الحوار وتحقيقه.

ورواية الحياء تعتمد اعتمادا كلياً على تكنيك المونولوج الداخلى، حيث إنها تسعى للكشف عن باطن الشخصية/ البطلنة وهى فاطمة وما تعانيه من إحباط وألم وغربة وأشكال عديدة من الصراع ما بين رفض وقبول والتخبط بين نوازع الحب والكراهة.. وطرح العديد من التساؤلات التى يفرضها الواقع المحيط بها، لذلك نجد أن هذه الشخصية فى مثل هذه الحالة تلجأ إلى التفوق داخل ذاتها، فلا تجد الكتابة من وسيلة لتقديم وعيها وما يصطرح داخلها من صراع وأفكار، سوى المونولوج الداخلى الذى يعتبر الوسيلة أو الطريق الوحيد لإفراغ هذا الوعى عن طريق الشخصية ذاتها وإمكانية وقوف القارئ بالتالى على محتواه. فالكتابة لا تلقى عند حدود الوصف الخارجى الذى تقلصه البطلنة من خلال وجهة نظرها، إنما تعمل أيضا على طرح ما بهول بخاطرها وما تحويه أعماقها الداخلية من أحاسيس ومشاعر.

فالكاتبة تتعمق وعى شخصيتها من خلال المونولوج الداخلى الذى يفيض به وعيها، خاصة فى تلك اللحظات التى تكون فيها البطلنة فى قمة المعاناة وصدورها عن أزمة حقيقية تعانيها من جراء بتر ساقها، مما دفعها إلى الوحدة والتفوق داخل عالمها الخاص بها.

جديداً فى تصوير الوعى ومصادته، أخذنا فى الحسبان طبيعة جريان الذهن وعدم منطقيته. لذلك نستطيع أن نقول فى النهاية إن هذه الرواية تعطينا صورة أو تقدم لنا مثالا على ثلاثى الحدود الفاصلة ما بين الداخلى والخارج، تعبيرا عن تآرجع الشخصية ما بين واقعها النفسى الداخلى وواقعها الخارجى المرئى، مما يثبت تعمق الكاتبة لوعى شخصيتها ومنحها الحرية الكاملة فى التعبير عن أفكارها ومشاعرها دون قيد يمتنع أو أى تحديد مسبق منها.. لذا نجد أن الشخصية قد استطاعت أن تقدم لنا نفسها دون واسطة ودون حواجز تفصل ما بيننا وبين وعيها الداخلى. وهذا واحد من الأسس التى تقام عليها رواية تيار الوعى وأحد أهدافها المباشرة.

وإذا انتقلنا إلى تكنيك آخر من أهم تكتيكات تيار الوعى وهو:

## ٢ - المونولوج الداخلى :

سنجد أن أبسط تعريف من يمكن تقديمه للمونولوج هو الحوار القائم ما بين الإنسان ونفسه دون التصريح به للأخر، أى أنه حوار غير مسموع، وكل مونولوج لابد أن يستدعيه حدث خارجى واقعى يرتبط به وبغيره ولا يتصله إلى غيره.

ولما كانت رواية تيار الوعى تقدم على تقديم فيضان الذهن بما ينوء به وعى الشخصية عن طريق الحوار الداخلى الذى بدوره يقدم لنا وجهة نظر الشخصية، كما يقدم لنا أيضا صورها الانفعالية البحتة المتلاحقة والمتداخلة، فإنه لا يقتصر فى هذه اللحظة أن يكون هناك سامع تتحدث إليه الشخصية، كما أنه لا يقصد به

مزعجا!! ماذا لو قصصته!!

١٠ - «يكسر رقبتك».

١١ - وهل يجيء - ليرى شيئا!! إنه لا يرجع إلا

ليرحل ولا يرحل إلا ليغيب فهل جاء!!

هل ستحصل فرسه السوداء والتي يجب أن  
تبقى بلا اسم!!

١٢ - يفتح الباب الكبير، تركض الفرس فى  
للمامشى.

١٣ - لقد عاد... هل أركض تجاهه!!

نلاحظ هنا فى هذا النص تداخل السرد مع  
المونولوج الداخلى، فالعبارة الأولى ما هى إلا  
سرد تقدمه لنا الشخصية ثم تقفز بنا إلى داخل  
وعينا فى العبارة الثانية بالتساؤل الذى تطرحه  
على نفسها، وبعدها تكمل حوارها الداخلى فى  
العبارة الثالثة، وفيها نلمس صيغة الاستغراب  
التي توحى بها والتي تتم عن تأييد الحدث  
المفاجئ والتساؤل عن يكون القادم. أما العبارة  
الرابعة فهي تأخذنا من خلال السرد إلى واقع  
يتوالى حدوثه، وإن جاء فى هذه العبارة بصيغة  
الماضى وتستكمل سردها فى الخامسة حتى  
العبارة السابعة التي تدخلنا مرة أخرى إلى  
وعينا لتقدم لنا ما يجول بخاطرنا بطريق مباشر  
حتى إذا وصلنا العبارة الثانية عشرة نجد أنها تعود  
إلى سرد الواقع وما يحدث أمامها وبعدها تقدم  
لنا وعينا مرة أخرى.

لقد استطاعت الكاتبة تقديم الأفكار مجتزعة  
بالأحداث الآتية والأحداث الماضية معا، فنلمس  
حرية الحركة ما بين الأزمان الثلاثة الماضى والحاضر  
والمستقبل (هل ستحصل فرسه السوداء)، وبالرغم  
من ذلك لا نشعر فى قراءة لهذا النص بأى  
فواصل زمنية أو بأية تناقض بين السرد  
والمونولوج، حيث إنه جاء متداخلا بتلقائية تامة  
وموافقا لطبيعة الحدث الذى استدعى وجوده.

فالهدف الأساسى من المونولوج هو رفع الحواجز  
ما بين القارئ والشخصية، والوقوف على أفكارها  
مباشرة دون وساطة طرف ثالث وهو الكاتبة.

كما أن المونولوج وتوظيفه جاء متساوقا مع  
السرد ومتداخلا معه، كما جاء بتلقائية دون  
تعمد من الكاتبة، خاصة أن الصوت القائم بالسرد  
هو صوت الشخصية ذاتها، لذلك لا نجد أى  
قفزات ما بين السرد والحوار الداخلى، فالوعى  
يقبض بتلقائية كاملة وانسيابية تامة.

وجميع المونولوجات التي جاءت فى الرواية  
كانت بدافع من أحداث واقعية سابقة استندت  
حضوره فى ذهن الشخصية، مما يجعل بين  
الأحداث أو السرد والمونولوج تداخلا وتشابكا لا  
يمكن الوقوف والتمييز فيما بينهما إلا من خلال  
القراءة المتأنية لنستطيع الفصل ما بين السرد  
والصوت الداخلى.

وتداخل المونولوج والسرد يتضح لنا فى هذا  
المقطع:

١ - اسبح أزيز الباب الكبير فأهب واقفة وأركض  
إلى بسطة البيت.

٢ - هل جاء!!

٣ - إنه ليس موعد القطيع.. الشمس لا تزال  
فى الأفق!!

٤ - هذا الباب لا يفتح إلا مرتين، واحدة فى  
أول النهار قبل طلوعها، وأخرى بعد غروبها.

٥ - اجلس على حافة الدرج فتسرح الخيل ثم  
الماشية لا تبقى فى الدوار الأخيرة.

٦ - إنها صغيرة بعد مهرة عتيده.

٧ - هكذا كانت تقول سردوب حين تطعمها.

٨ - تسهل ولا تكف من الصهيل إلا وقطعة  
السكر تلذّب فى فمها.

٩ - كنت أتمنى أن تصبح خالصة البياض.. لكن  
هذا العرف الأسوف والذيل الأكثر سودا، هذا لى

الشخصية ذاتها، ومستوى ما قبل الكلام المتحقق فى الاستبطان الذاتى أو المونولوج الداخلى، والمستوى الثالث هو المستوى الأعمق فى الوعى واللاوعى أو اللاشعور المتحقق فى الأحلام، تلك الأحلام التى لا تخرج عن دائرة الوعى والتى تأتى بطريق غير مباشر، كما أنها تتراعى للشخصية بناء على قانون التداعى الحر دون تدخل منها، وكأنها رغبات مكبوتة وجدت طريقها للتحقق دون سيطرة من الشخصية بالرغم من وعيها بها.

وقد كانت الكاتبة موفقة لحد بعيد فى توظيف الحلم، حيث جاء توظيفه متداخلا فى صلب الرواية غير متناقض مع نسيجها العام أو مضمونها العام، كما أنه متلاحم مع السرد ومتداخل فيه، وذلك موافق لطبيعة جريان الذهن وحرية حركة الوعى بعيدا عن سلطة الكاتبة أو فرض قيود لتحديد أو اقتناء أفكار معينة دون أخرى.. وهو من أهم مميزات رواية تيار الوعى عن طبيعة القص فى الروايات الكلاسيكية كما قلنا.

ولترصدى التداخل بين السرد والحلم نقسم أو نختار قطعة من الرواية:

«أسأل سردوب فى الغرفة المتربة لماذا يموتون؟ كلما كانوا ذكورا ماتوا؟» تهتشم ولا تهجيب إلا بكلمة واحدة «قدر الله» لا أفهم لكننى أستسلم، لكنّها تفك جدائلى وتأتينى زهرة قتلت لها: منذ متى يازهرة وأنت تهجرينى؟ لماذا تأتين؟

هزت كتفيها ولم تجب ثم جلست بجوارى وكان ما حولنا صحراء حولتها الشمس إلى حمرة مصهورة، قتلت لها: أين اختفيت؟ قالت: مللت مسلم يحبسنى مثل ألعفارى فى بكريج وتقول الشمس غائرة والقمر جاحد..»

قتل لزهوة «العجبى معى يا زهرة... علمينى

ومن ناحية أخرى نجد أن الزمن الفعلى والحقيقى لهذا النص يتراوح ما بين الفقرة الأولى والفقرة الثانية عشرة وباقى الفقرات ما هى إلا حركة محاكية لحركة النفس والوعى.. أو استبطان ذاتى يتوقف فيه زمن الحكاية، كما أن هذه المونولوجات المتناثرة ما بين الأحداث الأثيرة والماضية المسرودة استدعى حضورها حدث خارجى ولم تخرج عن حدوده ولم تتعد إلى غيره من الأحداث.

ومن التكنيكات الأخرى التى استطاعت الكاتبة توظيفها بمهارة: الحلم غير المباشر، وقد جاء متداخلا فى نسيج الرواية حيث جاء وروده دون تدخل من الشخصية، كما أنه لم يأت معتمدا على السرد المباشر لها.

### ٣ - الحلم غير المباشر:

إن كثيرا من الباحثين يؤكدون أهمية الحلم وتوظيفه فى رواية تيار الوعى، وذلك لأن الأحلام تعتبر كما يقول فرويد «نتاج للنشاط النفسى الحر».. كما يعتبر تنفسا لرغبات مكبوتة فى اللاشعور والتى يتم تحقيقها عبر الأحلام إذا حالت الظروف بينها وبين تحقيقها فى الواقع.

وبما أن رواية تيار الوعى تسعى لتصوير واكتشاف العالم الداخلى وتقديره، فإن مضمون الأحلام أحد مكونات هذا العالم الداخلى ومفرداته.. لذا فإن استخدام الكاتبة لتكنيك الحلم فى روايتها كوسيلة لطرح مكنون اللاشعور مكمل بل متوازيا مع هدف باقى العناصر المكونة للرواية ومضمونها.

ورواية الحباء تقدم لنا عدة مستويات للقص، مستوى السرد العادى الذى يأتى على لسان

تشكل فيها الخطوط العريضة للرواية، كما أنها تتيح بعض المعلومات اللازمة كخلفية ضرورية للقارئ عن الشخصيات، لذلك فهي ذات خاصية لا مركزية.. بمعنى أنها تقف خارج الأحداث الرئيسية الآتية.. فى الرواية.

والاقتحافية وما تدور حوله وهو الحلم الذى يتردد ويتداعى على وعى البطلة بطريقة تلقائية قد اكتسبت خواصاً لازمنية، وكأن الحلم أصبح عادة.. لا تحدد بزمن محدد ولا ترتبط بوقت معين.

من هنا فإن الرواية تقف على حركة الوعى الذى يتسارع بين الواقع الخيالى والواقع الداخلى، كما تقدم لنا كيفية تداخل الصور مع الأحلام والواقع مع الذات، إنها تجربة ذاتية عميقة الرؤية تتجلى الرموز ما بين أحداثها ووقائعها، مما يجعلها ترتفع على مستوى التقديم المباشر الواضح.

وما الحلم إلا رمز يتجلى لنا عبر وعى الشخصية يحمل الكثير من المعانى والتفسيرات.. إنها رموز حرة لا تقف عند حدود التأويلات الصريحة المباشرة.. إنما تحاول تحريك أو إثارة وعى القارئ نحو تأويلات بلا حدود.

إنها تقدم غطا من القن يبعث على الدهشة والتأمل.. فسائقى تأخذ مستغف الكشف والاستبطان، فلا يقف عند حدود متعة القراءة.. بل يتعداها إلى متعة التسوغل إلى الداخلى.. داخل الأعماق واكتشاف المجهول دون الوقوف على ظواهر الأشياء والأحداث وتلقيها بصورة مباشرة.. إن القارئ هنا يتفاعل على مستوى القص والأحداث مع البطلة.. ففاعلا يمنح القراءة دفئا وحيوية بلا حدود.

خط السيجة وحفر النقطة العبي..»  
جاء العبد وهش أغنامه وجلس قبالة الفرخة، كانت على الورد فجذب الحسيط المعقوف على مساقها وجرحها بسن العنصا، صاحت زاعقة فى الفضاء.. طارت قليلا وتخبطت فى الورد فانقلب على ظهره ضاحكا، وانكشفت الفرخة أكثر. كانت بلا كمامة.. رأيت عيونها دامية تلتفت حولي، كان الخواء وكان الظلام ولم يكن لزهوة أثر.  
نلاحظ هنا انتقال السرد إلى الحلم مباشرة، وهو انتقال البطلة من الواقع الخارجى إلى الواقع الداخلى.. إلى وعيها وتصوراتها وتخيلاتها، وهي تصورات أو صور تتداعى على فاطمة دون تدخل منها.. فتتخيل مجيء زهوة والحديث معها ثم الانتقال إلى الصحراء ورصد بعض من الصور، إلى جانب أن الحلم يحتوى على بعض الرموز الموحية بمعان محدودة تميز ما تهدف الكاتبة إلى طرحه، فقد صورت الفرخة الجارحة معقوفة على الورد «تدفع رأسها بشموخ وعيونها تحلق فى المجهول.. عيونها بلا كمامة وجناحاها بلا لجام، لكنها ساكنة تلف حول الورد وتنقره بمنقارها الجارح.. ثم تقف وتسكن.. رأيت فى عيونها الدموع».

إن هذه الصورة تحمل بين طياتها ما يرمز إلى زهوة ذاتها.. بل إلى الأئنى عامة وما تشله فى هذه البيئة من ضعف ولعنة وجلب للعار.. وهو ما تلور حوله الرواية.

إلى جانب ذلك نجد أن هذا الحلم ومحتواه يتردد على طول الرواية، كما أنه يعتبر من ناحية أخرى مفتاح الرواية، وما يؤكد ذلك الاقتحافية التى ابتدأت بها الكاتبة روايتها والتى تعرض لنا من خلالها المادة الأولية.. هذه المادة الأولية هي التى

## التشكيل الاجتماعي

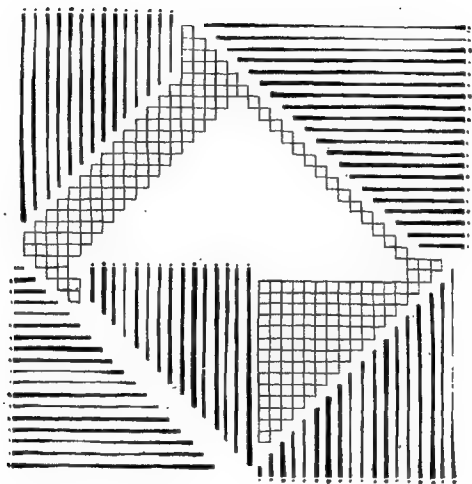
محمود خير الله

والسياسية ومدى تأثيرها عليه إن سلباً أو إيجاباً.

وكان طبيعياً أن يبدأ بالرائدين محمود مختار (١٨٩١ - ١٩٣٤) ومحمد ناجي (١٨٨٨ - ١٩٥٦) اللذين نشأ في أوساط أرستقراطية لكنهما لم يحاولا سوى التعبير عن وطنهما ولم ينجح أعمالهما سوى ترجمة دقيقة لما يحملانه لمصر من اعزاز ورغبة في المشاركة في الثورة المصرية ضد المستعمر (١٩١٩) مشاركة ألصقت بالروح الاجتماعية بالفنان المصري منذ نشأة هذا الفن على يديهما وإن كانا قد تعلمتا بالخارج فقد ظهر جلياً تأثيرهما بالمذاهب الكلاسيكية العالمية لكنهما عبرا من خلالها عن أنفسهما كمواطنين مخلصين لقوميتهما (مصر).

- كانت عصور الانحطاط التي مرت بها مصر طوال قرون أربعة تحت الحكم العثماني هي تنوير لهزيمة مبكرة مرت بها الدول العربية في فنونها وثقافتها وتراثها الجمالي بشكل عام، كان لمصر نصيب الأسد منها، حيث تدهور الحال بالفنون عموماً اللغوي منها والبصري، حتى جاءت الحملة الفرنسية ووضعت الدهشة في العيون والاستلثة الحائرة في العقول من جراء ما يفعله علماء هذه الحملة في فنونهم وعلومهم وآلاتهم العجيبة.

من هنا يبدأ الفنان عز الدين نجيب كتابه "التوجه الاجتماعي للفنان المصري المعاصر" الذي صدر عن المجلس الأعلى للثقافة ويسرد عبر فصول كتابه رحلة الفنان التشكيلي المصري مع فنه وعلاقته هذا الفن بالتحولات الاجتماعية



وخلال مرحلة الانتقال (الخمسينيات) ظل التساؤل يدور حول ارتباط الفن بقيم المجتمع الجديد بعد ثورة ٢٣ يوليو وهل تحمل الثورة بلورة حقيقية لطموح الفنان أم تظل عوامل الضعف البادية هي الدافع الأبدى للاختلاف مع الأنظمة الحاكمة ومن ثم ظهور دلالات ذلك على عمل المبدع من خلال الهروب داخل الأساطير والحرافات الشعبية لتحويلها إلى نماذج تشكيلية تهرب من سطوة التعبير المباشر إلى هوة القناع والاسقاط الحضارى تعبيراً عن الصراع الداخلى لدى فناني المراحل الانتقالية الحاسمة فى تاريخ الفنون، ولاشك أن كثيراً من عمل عبد الهادى الجزار وحامد ندا قد حمل الكثير من هذه العوامل فى بعض مراحلها الفنية.

أما فى مرحلة فيما بعد الهزيمة (١٩٦٧) فقد تداخلت الاتجاهات الفنية والمهاور والأسئلة شأنها فى ذلك شأن المجتمع بأكمله الذى صدمته الهزيمة وما تلاها من حرب استنزاف وهى الفترة التى عاصرت ظهور الاتجاهات الفنية التجريدية التى بدأت تخرج من فلك الأسئلة القديمة حيث أقام أحد الشباب آنذاك أحمد نوار بقاعة اخناتون (السابقة) وكان مجنناً فى الجيش ١٩٦٩ وقد أحضر معه بعض مخلفات المعارك التى شارك فيها من شطابا قنابل وذاتات مدافع ووظفها لتشكيل أعمال نحتية مباشرة.

أما ما بعد السبعينيات فكانت فترة تفرح فيها القيم التجريدية التى لا ترتبط بواقع اجتماعى حيث ظهرت لغة تحتفى بالعلاقات اللونية والموسيقى بين مكونات اللوحة بما قلص من مساحة اللغة التعبيرية التى تسعى وراء قيم مضمونية يمكن أن تعبر عن ارتباط ولو ضئيل بالواقع الاجتماعى المعاش.

ومع مرور العالم بالأزمة الاقتصادية الطاحنة فى الثلاثينيات فقد توقف الهجاز الفنان المصرى خلال هذه المرحلة ولم يقدم جديداً نظراً لحفوت صوت الصراع الوطنى فى ظل حكومات متعددة لم تتجز شيئاً، وسعى الفنان المصرى وراء تأمين المعيشة الذى كان حلاً دولياً لا يتوقف عند حد.

مع ظهور جماعة الفن والحرية بدأ حصاد الاغتراب الحقيقى فى الفن التشكلى المصرى نظراً للغياب الفادح بين فهم الفن ورؤية الواقع مع الغياب المقصود للقيم التعبيرية وانفداع أعضاء هذه الجماعة وراء القيم التشكيلية المستوردة من دأية وسريالية ودفاعهم المباشر عن فى الصدمة التعبيرية إلا أن ذلك نفسه كان وراء انفضاض الجماعة فى وقت مبكر وعدم تأثيرها فى الواقع التشكلى، إلا باعتبارها جماعة للهم فقط وقد كان من ضمن حسناتها أنها خلخلت المنظور الكلاسيكى للقيم التشكيلية التى كانت سائدة لكنها لم تحقق أية درجة من التواصل مع الجمهور المثقف أو غير المثقف؛ وقد انتقد المؤلف هذه الجماعة بشدة نظراً لتناقض منطلقاتها المعرفية مع أعمالها التى افترقت أى تأثير يذكر لكنها كانت صاحبة التأثير الأكبر فى المدارس الفنية التى تبعتها مستفيدة من خبرتها المبكرة مع تطوير العديد من مقولاتها بما يتناسب والمنطلقات الجمالية الجديدة ونجلى ذلك فى (الفن المعاصر) والفن الحديث (جماعة حامد سعيد) وفى هذا ما يحمده لجماعة الفن والحرية.

فجماعة (الفن المعاصر) مثلاً حرصت على بلورة موقف متحدد من ارتباطها بالمجتمع وهو موقف المتفاعل مع المجتمع والتغيرات الفنية الحديثة وكان من أنشط عناصرها (عبد الهادى الجزار)، (حامد ندا).

لا نزال - تساؤلاً محدداً وفى اتجاه واحد؟  
لا أعتقد أن أحداً يمكن أن يلغى مرحلة تاريخية ارتبطت بعمق بنا وبقوتنا لكن التساؤل اختلف والعين الرائية اختلفت والواقع الاجتماعى لاشك اختلف.

إن العالم وحيد القطبية. استطاع أن يفرغ الاسئلة القديمة من مصداقيتها وصار على الفنان دور أكبر من البحث عن مشروع قومى أو الجرى وراء سياقات تاريخية للبحث عن قيمها الأصلية لعلها تستطيع أن تجد لها متفنساً فى واقعنا كما أن مفاهيم الهروب و(التخلى ليست هى الجديرة بإلقاء معارفنا أو حتى تقديم إجابات لأسئلتنا اليومية للمحاجة، حيث تتصافر قيم الهروب والتنازل مع مصداقية هدفنا من جانب الأعداء التاريخيين الذين تسلبوا لنا عبر انحناءات وهزائم وشركات عابرة للقطارات وقيم استهلاكية وإعلام ضميل وتجهيل متعدد لتفريغ نفاياتهم السوداء فى عقولنا الهشة.

ولاشك أن طرحاً منظماً للقيم الاستهلاكية والذي تقوده دول رأسمالية عريقة فى استغلالها واستعماريتها لابد أن يواجه انهياراتنا مزيج من الثيبات ومزيج من التعرية الحقيقية لأمرضنا بشكل منتظم وراسخ يدفع عنا كل الطامعين ويسد القليل من حاجتنا للإبداع.

لاشك أن قراءة كتاب (التوجه الاجتماعى للفنان المصرى المعاصر) تدفع للمزيد من الاسئلة التى يحركها واقعنا بعنف وتحركها حاجتنا الدائمة لطرح الاسئلة القديمة ولكن مع اعتبارها منطقاً لإجابات مخلصه وجديدة.

ويرى المؤلف أن الأجيال الجديدة التى سافر منها للخارج لم تكن مستوعبة للقيم الايديولوجية أو الروحية أو المصرية الأصلية زاد تأثيرها بالمبارس الغربية المعاصرة فى الفن وإن كانت تستطيع تقديم لوحة تشكيلية متميزة فإن سياقها التاريخى يغيب قاصداً ولقد مثلت حقبة السبعينيات انهياراً عنيفاً فى جميع الفنون يتزامن مع انهيارات ماثلة فى البنية التحتية للمجتمع - لأن سيادة قيم الانفتاح على الغرب كانت شديدة التأثير على المجتمع ومن ثم الفنان كما تزامن ذلك مع مرحلة انسحاق أمام الغرب جعلت من تواصل المواطن العربى (المصرى) مع مجتمعه توادلاً مشروطاً ومجحفاً، بالإضافة لسقوط المشروع القومى تحت أقدام العدو التاريخى وتحول مسارات التوجهات السياسية إلى التقيض وتقديم التنازلات السياسية المفرطة أسهم فى خروج الكائن المصرى سعيها وراء التنازلات الجديدة للحاق بركب الهزيمة الحضارية والحصول على (النفط) كل ذلك مهد الأرض لحرب جديد ليس له علاقة بأية جذور.

وقارئ هذا الكتاب بلا شك سيجد إجابات كثيرة عن أسئلة دارت بخلده يوماً فعندما يقول المؤلف إن المراحل الفنية التى ارتبطت بالمجتمع كانت هى المراحل التى بها حرك اجتماعى ومشروع نهضوى حقيقى فلا بد أن نطرح أسئلتنا التى تخص هذه المرحلة بالذات لأننا نعيش متغيراً تاريخياً يدفعنا دفعاً للتساؤل وماذا بعد؟

فإذا كان المؤلف قد طرح رؤية اجتماعية لقراءة الأعمال التشكيلية السابقة منذ بداية القرن وحتى ربعه الأخير من خلال علاقتها بالمجتمع فكيف يمكن أن تتواصل مع غلنا ونحن نطرح -

## التنافس الديوانى فى سراب التريكو

د. محمد عبدالمطلب

( ١ )

يواجهنا على سالم بديوانه الجديد «سراب التريكو» متابعها مسيرته الإبداعية التى كثر حولها الجدل بوصفه واحداً من شعراء السبعينيات الذين أسسوا لظواهر طارئة فى مسيرة الشعرية العربية، ليس فى مصر وحدها، وإنما فى مساحة العالم العربى كله، وقد نختلف أو نتفق حول هذه الطبقة الشعرية، لكن الذى لا يمكن إنكاره، أن شعراء السبعينيات قد استقروا فى مسيرة الشعرية العربية، بعد أن مروا بمرحلة متعده من التجاوز الحاد، والمغامرة المتردة، صحيح أن مغامراتهم لم تتوقف، لكنها أصبحت مغامرة المستقر، لا مغامرة القلق الذى يبحث لنفسه عن مساحة يظل منها على أرض الإبداع الشعرى الحديث والحداثى.

إن مواجهتنا لهذا الديوان تنطلق من مؤشره الإعلامى الأول «سراب التريكو»، وهو مؤشر ملفز بطبيعته التكوينية الناقصة، ولا يمكن استقبال إشارته الدلالية، إلا باستحضار ماسكت عنه حيث تحول المسكوت عنه إلى منطوق فى متن الديوان، حيث يقول المتن:

دقق مليا فى هذه الشعرات الثلاث التى تتوسط هذه الكلمات: إن وجدت فيها رائحة مثل لبن الأطفال وهو متجلد فى صدر اللابس، أو مزججا مركبا من

## النهض

والقبض والثأمة، أو إحالة إلى نفشة طفيفة خلف قميص من سراب التريكو،  
فتبين أن امرأة مجدة للهشاشة قد تناقص زغبها المستقى بمقدار: ثلاث  
شعرات (١)

إن استحضار المسكوت عنه يطرح العنوان مكتملا: «قميص من سراب التريكو»، والتناظر  
الصياغي في العنوان يحتاج إلى تجاوز المستوى السطحي للصياغة إلى العمق الذي يطرح البديل  
التالي: «قميص من التريكو الشبيه بالسراب»، والقسم الأول من العنوان «قميص من التريكو» يكاد  
يكون مجرد رصد للواقع المباشر، أما القسم الثاني، فهو الذي يعمل على نقل العنوان من منطقة  
الواقع إلى دائرة الوهم، أو لنقل: إن القسم الثاني يعمل على إلغاء القسم الأول، وكأنه: لا قميص،  
ولا تريكو، وإنما هناك انكشاف مطلق لا تحوق هذه الماديات الخادعة، ورغم ما يقدمه دال «التريكو»  
من ظواهر التداخل والتعقيد، فإن ذلك كله لم يقف عائقا أمام الرؤية أو المشاهدة، بل ربما أضاف إليها  
طبيعة شمولية، تترك السطوح والأعصاق، ولا تصترف بالموانع المادية، أو القوانين المحاصرة، أو  
الأعراف المقيدة.

وفي الوقت نفسه ينتج المؤشر الإعلامي دلالة لها أهميتها، هي الجمع بين دالين متنافرين على  
المستوى اللغوي، لأنه يضم دالا عربيا خالصا «سراب»، ودالا أعجميا خالصا «التريكو»، وهو ما  
يعنى أن شعرية الديوان تسعى إلى اختراق حاجز اللغة للتعامل مع مجموعة المفردات التي تحتاجها  
في مستوياتها المختلفة، سواء كانت تنتمي إلى الفصحى، أم التداولية، حتى ولو امتد التداول إلى  
غير العربية، مادام صالحا لنقل المستهدف ومحاصرة المتلقي في إطاره.

وبما أن شعرية الحدائث تؤجل إنتاج الدلالة بشكل لازم، فإن هذا المؤشر يطرح بديلا احتماليا، حيث  
يعمل دال «القميص» الغائب عن العنوان، الحاضر في المتن، على إنتاج دلالية إضافية هي: «غلاف  
القلب»، كما يطرح «السراب» دلالة «الخديعة»، وهنا يكون الناتج الإجمالي: انقشاع أغلفة القلب  
الوهمية الخادعة لتتمكن من إدراك الواقع المعقد مثل «التريكو» وفك خيوطه لمتابعتها في مادته  
الأولية، ما يذهب منها طولا، وما يذهب عرضا، لإعادة إنتاجه شعريا.

المواجهة الثانية: تتمثل في مؤشره الإعلامي الثاني الذي صدر به المبدع ديوانه، وهو اجتزاء من  
ديوان الشاعرة إيمان مرسال «مزمع يصطحب لتعلم الرقص». يقول الاجتزاء:

« يمكن أيضا دهن الأبواب بالأورنج

- كتصوير رمزي عن البهجة -

تسهل على أي واحد

التلصص على العائلات كبيرة العدد

وهذا لا يكون هناك شخص واحد

في شارعنا »

ويكاد يتوافق هذا المؤشر مع المؤشر الأول في رعايته لعملية الكشف، (٢) وإن اتجاه المؤشر الأول إلى توسيع منطقة الرؤية، أو لنقل: إنه يحاول أن يزيل ما يعرفها أو يضلها بالخدعة والوهم، بينما يحاول المؤشر الثاني تحقيق هذه الرؤية من منطقة محدودة «مقايض مخرومة»، لكن هذه المحدودية لا تمنع عمق الرؤية، المهم أن المؤشرين يتسلطان على المباح والمنوع، لأنهما لا يعترفان بقوانين الإباحة والتحریم.

فضلا عن أن المؤشر الثاني يعلن عن طبيعة إنتاج الشعرية في «سراب التريكو»، وهي طبيعة لا تنفرد بصورتها، وإنما تستدعي صوتا آخر ليشاركها هذا الإنتاج، وهو ما سيتجلى عندما نرصد الحوار الممتد بين الديوانين.

## ( ٢ )

ولم يكن المؤشر الإعلامي المزدوج وحده صاحب التعميم في هذا الديوان، بل إن العتمة الأساسية تأتي من كون الخطاب ذاته يعبر النوعية التي تعارفنا عليها، بحيث أصبحت عملية تحديد انتصائه النوعي، عملية احتمالية. إذ أن متابعة الخطاب تدل على انحيازه إلى منطقة «السيرة الذاتية» التي اعترف بها الخطاب خمس مرات:

- في الوهم يذهب كاتب السيرة إلى الفكاهة بوسامة - ٨٩.

- هذه التي توسلت لكاتب السيرة أن تغلق مقلتيها - ٨١.

- هنا الناس يعرفون أن للكباط زكاة تعادل عشر مستمسكات كاتب السيرة - ٩٢.

- كمن انكفا على أسنانه يكتب الفتيان سيرة الفتيان - ٦٠٣.

- ترك لنا الكرسيين الأبيضين لنضع السيرة الذاتية موضع التطبيق - ٢٠٥.

ويلاحظ أن هذه السيرة تباعد تماما عما نعرفه من كتابة «المذكرات» أو «الذكريات» أو «الهمميات»، لأن غالبيتها تتسلط على الواقع الخارجي، وتهمل الواقع الداخلي، أما الذي في «سراب التريكو» فهو بناء متكامل، برغم استدعائه للأحداث بطريقة انتقائية، واستدعاء الشخصيات التي ترتبط بهذه الأحداث، وفي هذا وذاك قد يحضر المكان، لكنه حضور غائم، وتكامل البناء يعتمد التفاعل الذهني ملازما للتوتر النفسي، ومن هنا كان «سراب التريكو» كشفا عجبيا لواقع داخلي انعكس في سلوك مزدوج لذاتين يحملان كما هائلا من الموروث القريب، ومن ثم سيطر المعجم الأسرى في معظم دقائق الديوان التعبيرية، حيث ترددت مفرداته سبعا وثمانين مرة على النحو التالي:

الأم : لها أعلى نسبة في التردد ٢٤ مرة، بل ترددت مسماء «زاهية السيد نصار» ٩٩، ٤٦، ٣٢.

الأب : ١٨ الأخت : ١٦ الأخ : ١٣ الأبناء : ٤ مرات، العم ٣ مرات، الحال: مرتان - الحالة:

مرتان - العائلة: مرتان - القريب: مرتان - الأهل: مرة واحدة.

إن انحياز سراب التريكو إلى جانب السيرة، لا يمنع انحيازه - أيضا - إلى جانب الروائية، حيث يطرح العمل كثيرا من خواصها، فهناك الشخصيات التي تنتمي إلى عالم الأسرة - كما رأينا - وهناك

الشخصوس التى تدخل عالم «الصدائة»، وهناك الشخصوس التى تخرج عن هاتين النائرتين، وهناك الأحداث التى تنامى قليلا وتتقاطع فى كشير من الأحيان، وهناك السرد والحوار، وكل ذلك ينقل السيرة إلى منطقة الروائية على نحو من الأثواء.

وفوق ذلك وقبله، فإن «سراب التريكو» يدخل منطقة الشعرية من أوسع أبوابها، أو لنقل من بابها الوحيد: «اللغة»، التى حضرت فى الخطاب مفارقة للغة الخطاب النقصى أو الإعلامى، إذ أن التأمل فى حقيقة هذا الخطاب يؤكد أننا فى مواجهة لغة لا تقدم إلا نفسها، لغة كثيفة تحجز النظر عندها لينشغل بك مغاليتها، ولا يتمكن من اختراقها إلى نواتجها إلا بعد مجاهدة، وحتى لو اخترقها، فإن ذلك لن يشبعه، ومن ثم يرد إلى هذه اللغة مرة ثانية لتابعة شبكة العلاقات فيها، وهى شبكة معقدة غاية التعقيد تنفر من الوضوح والإضاءة، وتسمى إلى العتمة المרהقة، وهى خصيصة شعرية من الطراز الأول.

إن هذه الشبكة تتعالى على ما يطرحه الموروث اللغوى، فتجاوزه إلى التداولى لتفصوص فى الحياتى، وتقتنص ما فيه من بذاهة وإيجابية، ثم هى تسمى - إلى جانب ذلك - إلى المفردات الأعجمية، فتفيد من إمكاناتها التعبيرية وتوظفها فى السياق الفصيح أحيانا، والتداولى أحيانا أخرى. وأظن أن العنوان نفسه، كان أول المؤشرات الصياغية على هذا التداخل اللغوى، حيث يعلو «السراب» إلى الفصحى، وينزل «التريكو» إلى الأعجمى التداولى. ويوثق هذه المستخلصات بعض الإجراءات الإحصائية التى تقول إن «سراب التريكو» يضم نحو ستين مفردة أعجمية، كتب بعضها بحروفه الأصلية، وبعضها بحرف عربية، كما يضم نحو تسعين مفردة تداولية فى مثل قول الخطاب:

بروقى أن ألمع بعض علام الشر

لحت حاجبك الغليظين

ليست الملائكة من ضيولى

ولكننى حين طلبتك فى هاتف المالية

لم أكن أريد سوى أن أسمع :

آلو

أيوه

مين (٣)

فالأسطر الثلاثة الأخيرة تضم دالا واقدا خالصا للصوتية الإشارية «آلو»، ثم دالين مغرقين فى الحياتية التداولية: «أيوه - مين».

### ( ٣ )

إن هذه المواجهة الأولية لا تشل إلا مدخلا لعالم هذا الديوان الذى يحتاج إلى متابعة طويلة لا تحتلها هذه الدراسة، ومن ثم فقد اتجهنا بها إلى منطقة من أخصب مناطق الشعرية عموما، وشعرية

الحداثة على وجه الخصوص، وهو اتجاه تابع من معاشية الديوان، واستقباله في أفقه الأول الذي طرحه، إذ أن متلقى «سراب التريكو» يسيطر عليه إحساس مبهم بأنه في مواجهة نص ثنائي الصوت، لأنه لا يقدم ذاتا وموضوعا، وإنما يقدم ذاتين تتفاعلان تفاعلا مدهشا خلال حوار ممتد يجمع بينهما على صعيد الشعرية والحياة معا، فمن أين جاءت الذات الثانية، جاءت من ديوان سابق للشاعرة إيمان مرسل «عمر معتم يصلح لتعلم الرقص»، ودون استحضار هذا الصوت يكاد «سراب التريكو» ينفلق انفلاكا تاما، ودون رصد الحوار بين الديوانين يصبح التعامل مع «سراب التريكو» نوعا من التخمين الذي قد يصيب مرة، لكنه يخيب مرات.

لا يمكن القول بأن صوت «عمر معتم» كان الصوت الوحيد الذي حضر إلى «سراب التريكو»، بل هناك أصوات أخرى كان لها حضورها المحدود بحدود بعدها التاريخي والفني والشخصي، فهناك شخوص تحضر بأسمائها مباشرة: أمجد - عبد المنعم رمضان - جمال القصاص - محمد ناجي - عبد الفتاح كليطو - طلعت حرب - المنتبي - فان جوخ - زاهية السيد نصار، وهناك شخوص تحضر خلال مؤشر لفظي، أو مؤشر إبداعي، فجمال عبد الناصر يحضر خلال ملفوظ في لحظة درامية يوم التتحي:

وقد اتخذت قرارا أريدكم أن تتعاونوني عليه - ص ٤٥.

وطه حسين يحضر خلال عمله الروائي «الحب الضائع» ص ١٦١.

ووديع الصافي يحضر خلال بعض أغانيه الشهيرة: «الله يرضى عليك» ص ١١٤

وتتوالى الاستدعاءات لتكثف الوعي داخل الخطاب معلنة عن تعدد أصواته، لكن هذا التعدد ينحصر تدريجيا ليعود إلى الثنائية الحوارية مع ديوان «عمر معتم»، ولا يمكن استحضار هذا الحوار إلا بعد رصد عملية استدعاء الديوان صراحة أو ضمنا. فعلى مستوى التصريح يأتي الديوان الغائب خلال استدعاء ناتج الدلالة الذي يطرحه «كدعوة للرقص في الممر المعتم». يقول «سراب التريكو»:

تركبتين رأسك للخلف وتستحضرين التوكرة التي لم

يتعد ثمنها جنيها. سنخفض الضوء تنقيلا لفكرة الممر ،

مع شيء من الموسيقى الكلاسيك (٤)

ثم يتم استدعاء الديوان منسوبا إلى صاحبه:

لا ترسم الوردة البلدية على ظاهر الكف ،

ولا تقربها من أنف اليتيمة التي تطبخ المسبك ،

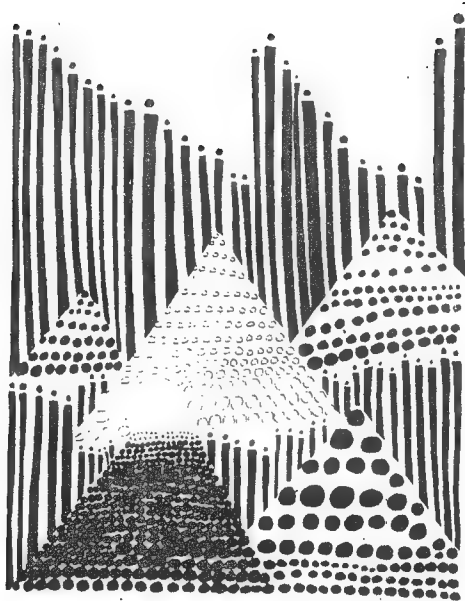
ولا تستعد بشأنها : ياورد مين يشتريك ،

فحصب : غلها من اللغارة ،

واهركما على ظهر منشقة الممر (٥)

ثم يأتي الاستدعاء - مضمرا - في قول «سراب التريكو»:

بعد أن تفوح رائحة الجريفة



فى النطق الذى أهد للمرح (٦)

ثم يوغل «سراب التريكو» فى استحضار «الممر المعتم» باستدعاء بعض عناوينه مثل:

تقارين الوحدة ص ١١٨

على الحافة ٤٣

سقوط السكينة ١٢٥

بورتريه ٢٠٠

ويتنامى هذا الإيغال لىتعلق بالمؤشر الاسمى لصاحبة الديوان:

حدثت نفسى:

عندما أهود سأكلى لإيمان

أن هناك شخصا يمكن أن يجعل الناس مبهرين

إذا حرك الفعل عن سياقه (٧)

ثم يتم استكمال الاسم فى قوله:

ما يهلك فى المناورات

أنه ليس فى الأمر مرمم فى طريق الكباش

وليس فى الأمر مرسال (٨)

#### ( ٤ )

إن الحوار بين الديوانين قد تفجر من مواجهة حضورية تعمل على استعادة الماضى الذى لا يقبل هذه الاستعادة على المستوى التنفيذى، فلم يتبق إلا الاستعادة الشعرية فى صيغتها الحوارية التى تتجلى مقدماتها فى هذه الفقرة التى تمثل مفتاح سراب التريكو:

سأحضر سرير المرأة التى ضمها أبى، وصندوق شوارها

والصينية، لنبدأ توا لعبة الماضى: يضع كل واحد

ماضيه على شكائر الجبس، ولجبرى بعض التباديل من

غير أن نفتح العينين (لا بأس إن سال بعض الدمع) ثم

نصر حيلة التباديل فى كيس مخلط، ونعلقه تحت

العين السحرية، ونكتب على السقطة: مرّ هنا

المصابون . (٩)

إن الدفقة تستحضر (الأم) خلال مؤشر صياغى لاقت (المرأة التى ضمها أبى)، وهو مؤشر أوديبى من الطراز الأول، وهذا الاستحضار يوازى استحضار (ممر معتم) (للأب) فى إطار الكترا، ومن هنا يكون اختلاف الديوانين فى الاستحضار، وهو وسيلة التوافق بينهما، ومن ثم كان الحوار بينهما متحازا أحيانا إلى التخالف، وأحيانا إلى التوافق كما سنلاحظ بعد ذلك.

إن الاستحضار قد أدى تلقائيا إلى انفتاح الذاكرة في «لعبة الماضي» لتجسيد مكوناته في هياكل جامدة «جسدية» صالحة «للتبادل». ولا يمكن لهذا التبادل أن يتحقق إلا بتحقيق غييرية ذهنية تسمح للاوعى بالتحرر والإفراج عن خبيثته مهما كان مخجلا أو جارحا «مسبلا للدموع». إن إقام المصارحة لا يمكن أن يكون حقيقية إلا بطرحها للمتلقي ليتحول - بدوره - إلى شريك للمصابين، ورسد هذا «المفتاح» الإجمالى، لا يقتضى عن المتابعة التفصيلية التى تبدأ فاعليتها من منطقة الحاضر لتمتد إلى الماضى البعيد والقريب، وهو زمن يتم إنتاجه شعريا فى أزمنة متقاربة، بل متداخلة فى بعض الأحيان، فـ «عمر معتم» أنتج شعريته فى مساحة زمنية تمتد من سبتمبر سنة ١٩٩٢ حتى نوفمبر سنة ١٩٩٤، و «سراب التريكو» أنتج شعريته فى مساحة زمنية تمتد من مايو سنة ١٩٩٤ حتى أكتوبر سنة ١٩٩٥.

وهذا التقارب الزمنى جعل من الحوار بين الديوانين نوعا من المواجهة الشاملة، التى تغوص فى أطر التوافق أو التناقض، وقد لا يكون هذا ولا ذاك، إنما يعمل الخطاب الحاضر على تعديل سياقات الخطاب الغائب، كما يعمل على استحضار المسكوت عنه، وهنا تتحول الحوارية الثنائية، إلى حوار من طرف واحد.

وخصوية هذا الحوار وتعدد مستوياته لم تكن وحدها مبرر الإقدام على رصد هذه الظاهرة، بل إن مبررها الصحيح أننا فى مواجهة ظاهرة شعرية غير مسبوقه فى مسار الشعرية العربية، لقد وجدنا فى هذا السار استدعاء نص لبعض عناصر من نص سابق عليه، أو استدعاء بعض دواله الدالة، أو بعض تراكيبه بوظائفها السياقية أحيانا، وبغيرها أحيانا أخرى، وقد يمتد الاستدعاء إلى بيت كامل أو عدة أبيات، كما وجدنا فى موروثنا نوعا من تداخل النصوص فيما سمي (بالنفاض) التى تعتمد على إقامة علاقة ضدية بين نصين متكاملين، كما وجدنا فى هذا الموروث والمعارضة التى تتسلط - غالبا - على نصوص كاملة، لكن لم نواجه فى موروثنا البعيد أو القريب استدعاء ديوان آخر بكل مناطق الإنتاجية.

## ( ٥ )

إن فتح «الكيس المخلط» الذى يحتوى «الماضى» قد شكل الحوار بين الديوانين، لأنه انفتح على توافق مبني يمتد إلى زمن الطفولة، زمن «الحب المحرم»، أو «حب المحارم»، حيث طرح «المعتم» فى صراحة كاملة تعامله مع هذه المنطقة، حتى إنه قدمها تحت مؤشر إعلامى له دلالة البالغة، هو «أفصح نَفْسِي»:

لا بد أن أقول لأبى

إن الرجل الوحيد الذى فتنتى من الرغبة فيه

كان يشبهه تماما (١٠)

وإذا كان المعسر قد دخل منطقة المحرمات عن طريق «الأب»، فإن «سراب التريكو» يدخلها من

طريقين، طريق «الأخوة» ثم طريق «الأمومة»، بل ربما كان «سراب التريكو» أكثر صراحة عندما رفض استحضار البديل الذي يتحمل هذا الحب المحرم، ولذلك صدم متلقيه بقوله:

وليس صعباً أن نخرج بخلاصة

تدل على أن قوام الأشقاء

جائز (١١)

فالصراحة هنا لا تعترف بدخول هذه المنطقة فحسب، بل تتجاوز ذلك إلى الادعاء بمشروعيتها، أما الطريق الآخر، فقد دخله «سراب التريكو» على نحو قريب مما صنعه «الممر المعتم»، على معنى استحضار البديل الذي حل محل المحبوبة المحرمة «الأم»:

معظم الأحزان التي عشتها كانت من نوع انتقال الأم

للفريق الأعلى، أو هجر معشوقة في عز احتدام الصباة (١٢)

فالصباغة في السطرين تعمل - في خفاء - على عقد علاقة تبادلية بين «الأم» و «المعشوقة»، وعلى هذا فإن المستوى العميق يطرح ناتجاً آخر هو: معظم الأحزان التي عشتها كانت من نوع الأم «المعشوقة» في عز احتدام الصباة.

وهذا الحوار الخفي بين الديوانين، يتحول إلى نوع المواجهة الصريحة، حيث يتدخل الصوت الغائب بصراحته المبهودة ليكشف الأبعاد النفسية للصوت الحاضر في «سراب التريكو»:

انقل الأم من مكان الأسى، وانقلني من

مكان الأخت، حيثل سترها في المنام

مفصولة عن زاهية، ونسرى الأمهات في غير

خانة الناي . (١٣)

معنى هذا أن الصوت الغائب يسعى لتخليص الصوت الحاضر من توجهاته المحرمة ليحتل هو منطقة الحب المشروع، والعجيب هنا، أن هذا الصوت الغائب يحتفظ لنفسه بسكنى منطقة الحب المحرم التي يريد حرمان صوت «سراب التريكو» منها، وكأن الحوار هنا يأخذ طبيعة المواجهة القائمة على الندية، إذ كيف يسعى الصوت الغائب لحرمان الصوت الحاضر من دخول هذه المنطقة بينما يحرص على مكثها.

يلمع الحدس

فأهيس أن التي لم أرد أن أسميها ،

ستقول لي

لا أحد يكره الملهمات ياشييه الأب

وأتخيل الكريم في موقعه .

لحت . العنق بمقدار قوس

وفوق التهدين بمقدار خنصر (١٤)

والعجيب أن الصوت الحاضر لا يحاول أن يبدل في هذا الواقع النفسى، بل يعمل على تثبيتته:  
كان على أن أن أحبى الرجل الوحيد الذى ففتحها من الرغبة  
وهو يشبه أباهـ (١٥)

وهو تثبيت يصل إلى المصارحة فى أن صوت «سراب التريكو» هو ذلك الشبيه بالأب:  
لا بد أن تفترق حتى لا أعين الفقد

على كفى، ثم إنها سوف ترائى بعض أبها (١٦)  
ثم تبلغ المصارحة مداها الأخير فى قول «سراب التريكو»:

فى الوهم أحبت أبها (١٧)

ومن منطقة الحب المحرم الذى وقع فيه الصوتان، يتنامى الحوار بينهما فى عملية استرجاع الماضى، وبخاصة فيما يتعلق بـ «الأب» الذى وقع فى إفسار المرض المهمل لدخول منطقة الغياب الكامل «الموت».

يقول «مر معتم»:

كان يجب على أن أصير طبيبة

لأتابع رسم القلب بعينى

وأؤكد أن الجلطة مجرد سحابة

ستنفك إلى دموع (١٨)

ويلتقط «سراب التريكو» هذا الخيط الدلالى لمتابعه، ثم يصله بعالمه الخاص، ثم يربط بين العالمين بعلاقة التشابه التى تتول فى الباطن إلى نوع من التوحد:

فكيف نفسر هذا التشابه بين أبك وأبى ؟

بالأمس

غادر الفراش غير معكئ على عاجه

الجلطة نفسها

دورة الفنى والفقر نفسها

خيبة الرجاء فى البكرى نفسها (١٩)

ف«سراب التريكو» يعقد المشابهة استناداً إلى ملفوظ «المر المعتم»، ثم يوغل فى استحضار ما سكت عنه «دورة الفنى والفقر» و«خيبة الرجاء فى البكرى».

ولم يتوقف الحوار عند حدود إسقاط وظيفة الأب على الذات الحاكية فى «سراب التريكو»، كما لم يتوقف عند إنشاء توحد بين الأبوين فى الديوانين، بل امتد الحوار إلى إجراءات تفصيلية تسعى إلى استيعاب مجموعة العلاقات بين الذات والأب فى مر معتم، وتوظيفها فى «سراب التريكو» لإنشاء واقع أسرى بعلاقات طارئة أو إضافية، فعندما يقول «مر معتم»:  
قد لا يحدث

أن آخذ أبى فى آخر العام إلى البحر

.....

سأكنم صوت تنفسى

وأنا أبلى أطراف أصابعه بيهاء مألحة

وسأصدق بعد سنوات

أنتى سمعته يقول:

«أشم رائحة اليهود» (٢٠)

يقول «سراب التريكو»:

مطابع السكة الحديد دارت

لكى تحط تذكرة داود فى حقيبة المطرودة

طالما أن اليهود الذى أيقظ الغرائز

سيتم توظيفه لإقناع الآباء بأنهم ذهبوا إلى البلاج (٢١)

والتداعى الحوارى ينتقل من منطقة «الأب» إلى منطقة «الأم»، لكن فى لحظة بعينها، هى لحظة

الغياب الأبدى «الموت»، وهنا يتحول الحوار إلى نوع من المفارقة المؤقتة، التى لا تمنع التوافق المبدئى،

فالنات فى «عمر معتم» تستدعى لحظة عودتها من «دفن الأم»، لتكون نهاية الأم بداية حياة جديدة

للمات تقوم فيها «بحراسة البيت» حتى لا تتسرب إليه أنثى أخرى حتى ولو على سبيل

«التلصص»:

عندما عدت مع الأقدام الكبيرة

من دفن أمى

وتركتها ترمى دجاجاتها فى مكان غامض

كان على أن أحرس البيت من تلصص الجارات (٢٢)

أما الذات فى «سراب التريكو»، فإنها تستحضر اللحظة نفسها «دفن الأم»، لكنها تحولها إلى لحظة

حياة تقدم الأم فى صورة إغوائية لا يمكن للموت أن يطفئها:

هذه أمى على باب وسط الدار ،

دلالتها باه فى حشرها غطاء الرأس ،

ومدنتها فى الانحصام ،

لكن نصيحتها الأسفل

- من الضلوع حتى البانتوفل -

معاكلى

يلزمنى أن أراها واقفة

لأننى عدت من دفنها

قبل أن يحتاج لى أن أفرد أصابعها. (٢٣)

ويلاحظ أن «مر معتم» قد فرغ من استحضار الأم ماديا، وإن احتفظ لها بحق الحضور الوهمي: الميتة أمى تزورنى فى الأحلام كثيرا وأحيانا تنظف لى أنفى عما تظنه ترايا مدرسيا وأحيانا تعقص شعرى (٢٤)

بينما يحرص «سراب التريكو» على استبقاء «الأم» خلال متعلقاتها المادية، بجانب استبقاء صورتها الإغوائية، «دلالها باد فى حسرها غطاء الرأس»، وأول هذه المتعلقات «سريها»، «ساحضر سرير المرأة التى ضمها أبى»، ثم «صندوق شوارها»، وكلاهما من مؤشرات زواجها من «الأب»، ثم تحرص الشعرية على استخلاص مفردة من هذا «الشوار» هى «الصينية» لكى توظفها فى مهمة بديلة هى «المرأة»، ثم تكون المرأة هى أداة استحضار الأم بكل مكوناتها لتتوحد بالذات:

آخر ما تبقى من جهازها القديم، استلقتها من قبضة الأوصياء، كانت منطوية فى غرفة الكراكيب تحت شجرة السنين، بركت عليها أهرکها بتراب المحما والليمون، لابد أن تراها إذا كان لابد أن ترائى. بان نقشها الدقيق والمجلى منطق الطير على حواف الدائرة. سدتها على الشال فى جوار سريى، لو عدت لها اللبلة رما أرى وجهك فى زجراجها. رما ألتقط منطق النحاس:

تستطيع المحبات أن تنهض من غفوتها على: صنية الوالدة . (٢٥)

إن «الصينية» هنا تستدعى منظومة فريد الدين العطار «منطق الطير»، حيث تستحيل هذه الصينية إلى أداة لمشاهدة الغائبة مشاهدة يقينية، كما حدث فى رحلة الطير - عند العطار - سعيا إلى المثول فى «مرأة أنفسها» مترجدة بالذات الغائبة.

ثم يصل الامتنيااء ذروته فى استدعاء «ختم الأم» الذى يجسد اسمها «زاهية السيد نصار»، والاستدعاء هنا موظف لتنامى الحوار مع الذات فى «مر معتم»، حيث يتم دفع «الحتم» إليها ليكتمل تولدها بالأم الغائبة المحاضرة على صعيد اللاوعى:

رما استعملته حينما تنازلت لأبى عن القدان الذى

نايها من أبيها .....

لكن الأكيد أن يدا بعد يدا لم تلمسه إلا يداك وأنك ستلفينه فى قماشة نظيفة، وسوف تحفظينه تحت شعر السر، وكلما التقينا فى الظهيرة اطمانت إلى أ

## عينيك تصونان

ختم : زاهية السيد نصار (٢٦)

ويلاحظ أن الحوار «الديواني» يأخذ طبيعة موازية، على معنى أن يفتتس الخطاب الحاضر «سراب التريكو» بعض ملفوظات الديوان الغائب «ممر معتم»، ثم يعمل على إقرارها، لكنه يوظفها في إنتاج حالة مزدوجة تجمع بين الرؤيتين. فإذا وصف الديوان الغائب الذات بصفة «اليتيم» في قوله:

سأقول له إن رجلا ينام في غرفة مجاورة، بلا كوابيس،

لم تكن رأسه في مستوى جسدي، فقل في أن يكون

صندوق قمامة لي، ولو لمرة واحدة، وترك كل شيء.

يتسرب إلى الشوارع الصومية .

وأنتى يتيمة (٢٧)

فإن الخطاب الحاضر يقتنص هذه الحقيقة ليركز عليها، بوصفها حقيقة تجمع بين الذاتين على صعيد الوحدة التي تهدد الاتحاد الذي تصونان إليه، يقول الخطاب الحاضر مقرا:

لأن وجه اليتيمة كان يهكي قصوة

المسالك خلف نعمة الحفر (٢٨)

بل إن هذا اليتيم يمكن توظيفه في تطوير الذات الغائبة لسطوة الذات الحاضرة، أو بمعنى أدق: لتقبل ممارستها الحياتية والنفسية معها:

لا بد أن هذه الهيئة

ستجعل اليتيمة تشلب أكارها (٢٩)

وأعظم مستهدفات الذات الحاضرة إدخال الذات الغائبة منطقة الأمومة، وقد وظف هذا «اليتيم» لتحقيق هذا المستهدف بدفع اليتيمة إلى الممارسة الحياتية المنزلية في «طبخ المسبك»:

لا تروم الوردة البلدية على ظاهر الكف ،

ولا تقربها من أنف اليتيمة التي تطبخ المسبك . (٣٠)

وإذا رأت الذات في «ممر معتم» أن اسمها لا يكاد ينطبق على جسمها، فإن الذات في سراب التريكو ترق هذه الحقيقة، لكنها تضيف إلى ذلك أن رؤية الذات الغائبة كانت بفعل إرادي، وهي إضافة تؤكد الرؤية الغائبة لكنها تعدل في جوهرها بما يعنى عدم موافقتها ضمينا، يقول «ممر معتم»:

للأسف شيء ما حدث

فعندما يناديني أحد يعرفني

أرتبك ، وأتلفت حولي ،

هل يمكن أن يكون لجمد كجسدي

ولصبر تزداد خشونته في التنفس

يوما بعد يوم ، اسم كهذا ؟ (٣١)

بل إن «سراب التريكو» يتمادى فى استدعاء مواصفات الذات الغائبة ليصطحبها فى رحيله المؤقت، إذ من صفات هذه الذات «خشونة التنفس» التى تعنى «اضطراب التنفس»، وهو اضطراب يحاصر اختيارات الراحل المؤقت لهداياه برموزها التى تشد «ذات المرء» إلى منطقة الأمومة مرة أخرى، إذ أن الاختيار قد تعلق «بالشال»، وهو من مفردات الأمومة التى اقتنتها الذات فى «سراب التريكو»:

فحرضته على أخذ الشال الكعلى

لامرأة تشكو من اضطراب التنفس (٣٣)

ويستمر «سراب التريكو» فى متابعة التشكيل «الخارجى الداخلى» للذات فى «المرء المعتم» ليستوعبه أولاً، ثم يقرره ثانياً، ثم يوظفه فى سياقه الخاص ثالثاً، فإذا كانت الذات فى «المرء» قد سمحت للمحين أن «يعيشوا بعرائس القطن المخبأة فى جسدها» فى قولها:

احترام ماركس

هو الشيء الوحيد المشترك بين من أحبوني

وسمحت لهم أن يخذلوا - ينسب مختلفة -

عرائس القطن المخبأة فى جسدى (٣٤)

فإن «سراب التريكو» يستدعى هذا الاعتراف من منطلق «الموافقة الراضية»، لأنه اعتبر هذا الخدش نوعاً من التلوث:

لكنها مع نهب الأرض لاحظت أن

المسافرين لقطرها تدارى هيوتها عن

المحصل - حتى لا تخونها آلام الملحنين الذين

لوثوا عرائس القطن (٣٥)

وفى هذا السياق يتمادى «سراب التريكو» فى تقرير الفعل العيشى لـ «المرء المعتم»، فإذا قال «مرء معتم»:

سأتذكر

أننى لم أجدش أبهى الحمام

بدكنة تخصنى (٣٦)

فإن «سراب التريكو» يسرع بتقرير ذلك فى قوله:

وأله ليس ضرورياً فى كل مرة

أن تخذش الأبيض بدكنة (٣٧)

\*\*\*

وكما اتجه الحوار إلى الموافقة مع الخطاب الغائب فى المواصفات والسلوك الخارجى، فإن هذه الموافقة تنتمى عندما يتعامل «سراب التريكو» مع المواصفات الداخلية، فإذا اعترفت الذات فى «مرء معتم» بأن الكراهية مسكونة فى أعماقها ص ٢٠ و ٢٧، وأن جانباً كبيراً منها يتجه إلى «الكوامل» ص

٢٥، فإن «سراب التريكو» يقر كل ذلك، ويضيف إليه: أن الكراهية كانت فاعلية ضدية مع «الحب» وأنها تغلبت عليه: ص ٢٢١، ٨٣.

وإذا كانت لذات في «عمر معتم» تؤثر منطقة الحياء في رؤية الواقع من ناحية، وفي مسلكها من ناحية أخرى ص ٥٠ و٧١ و٨٩، فإن الذات في «سراب التريكو» لا تقر هذا الحياء فحسب، بل إنها تختاره مسلكا يحكم حركتها:

وتقليدا للحياد الذي يفضلُه حبيبي أثبت:

ليس من أمر جلال وراء هذا القوس، كل ما هنالك

أن هذه الشجرة كانت أقرب إلى عصب البصر (٣٨)

وإذا اتخذ «عمر معتم» من «الأورنج» رمزا للبهجة ص ١٤، فإن «سراب التريكو» يكتشف هذه الحقيقة «الخارجية الداخلية» بعد مساحة زمنية كافية للاستيعاب:

لم أكن تدريت بعد على أن تعبيرها الرمزي

عن بهجتها هو الأورنج، ولذا لابد أن

سيهر عليها العرابون في الليل : (٣٩)

#### ( ٧ . )

إن الحوار بين الديوتانيين يزداد خصوصية، عندما نلاحظ أن الخطاب الحاضر لا يتجاوب مع الخطاب الغائب على مستوى التوافق والتقرير فحسب، بل إن الحوار يأخذ أحيانا طبيعة تقابلية تتحرك بين الرقض والقبول، أو لنقل: إنه نوع من الرقض الناعم الذي يحتفظ بعلاقة المودة، فإذا قال «المر المعتم» إنه من الضروري بلوغ درجة الملائكية عند الاقتراب من الموت:

المفروض أن يصير الواحد ملائكيا . قبل

موته بـمدة كافية . (٤٠)

فإن «سراب التريكو» يقف حذرا أمام هذه الملائكية، بل إنه يلحظ في الذات بعضا من علامات الشر التي تتنافى مع هذه الملائكية، ومن ثم يستبعدا، وحتى لو أمكن الوصول إليها فإنها غير مقبولة على نحو من الأنحاء:

يروقتي أن ألمح بعض علامات الشر

تحت حاجبيك الخليلين

ليست الملائكة من ضيوفى (٤١)

واللافت أن الذات في «المر المعتم» تستحضر جماعة «الصالحين لصداقتها» بكل مكوناتهم التعبيرية، التي توغل في عالم الفيبوية الصناعية «عشق البانجو»، فيتصدى «سراب التريكو» لذلك في محاولة رافضة لهذا العالم، ويسعى إلى إدخالها عالما آخر، عالما يمتزج فيه الفخر بالعار، والبراءة بالجريمة:

[REDACTED]

فما إلى الكهان أنها

ربما

لقد

توشك

أن تحاول

إمكانية

أن تواوب

بعض نفسها

لرجل غائص في عار حب اللغة العربية

ويناء ملطختان

بجرعة العناء للمهاجر (٤٢)

فهذان الدالان «عار - جرعة» يتدخلان في تحويل السياق إلى فاعلية تدميرية برغم طبيعتهما التكوينية، وهو ما أشرنا إليه سابقا عن طبيعة المحاوراة الراقضة التي تحمل في أحشائها شيئا من التثقيب الخفي.

إن الذات في «عمر معتم» تقدم إطارا شكليا لمسكنها في مشابهنه «المعسكرات الطلابية» في بدائيتها المرفوضة:

هذا البيت ، كان لسنوات بيتي

لم يكن معسكرا طلابيا

حتى أترك فستان الحفلات

على مسار خلف الباب (٤٣)

و «سراب التريكو» يدخل دائرة هذه الطبيعة على نحو آخر «زى جماعة الرحلات» عندما يفتح نافذة «الذاكرة» لاستدعاء مفردات ضدية تعمل إلى قمة السعادة، وتهبط إلى أعماق الحزن، وبينهما تأتي لحظة الحياء القريبة من «المعسكرات الطلابية»:

وأريت خزانة المكنون :

أنا في زى جماعة الرحلات

أصبي حين حصلت على شهادة الحقوق

أصب قبل أن يظهر بلهلة (٤٤)

فانفتاح الذاكرة أدى إلى تنفق اللحظة المحايدة «زى جماعة الرحلات»، ثم تتدفق الفرحة المضمرة من الأم بمحصول الابن «على شهادة التفوق»، ثم تتدفق لحظة الحزن في الغياب الأبدي للأب.

\*\*\*

إن الحوار لم يلتزم هذه الدرجة الهادئة حتى مع الرفض، بل إنه يأخذ شكلا أكثر حدة عندما يتحول

إلى فاعلية تنبيهية تتسلط من الذات الحاضرة على الذات الغائبة، وبخاصة أن هناك حدوداً فارقة بين ما يمكن السماح به، وما يجب السكوت عنه.

يقول المر:

ثم إننى أرى نفسى كثيراً

بين غرفة النوم والحمام

حيث ليس لدى معدة حوت

لإقراغ ما أعجز عن هضمه - (٤٥)

فيرد «سراب التريكو» فى إيجاز حاسم:

ولا أكثر الحديث عن بولى (٤٦)

وفى هذا السياق يحاول «سراب التريكو» أن يعدل من بعض الوظائف التدميرية لـ «المر المعتم»، إذ تمتلك الذات - فى المر - تكوينات جسدية لها مهامها الحياتية مثل «الأظافر»، لكنها توظفها فى مهام تدميرية:

كدت أطرد انطفاء ترسب فى جسدى

وأمزق بالأظافر

انسجاماً رقعته طويلاً (٤٧)

وهنا يتدخل «سراب التريكو» فى محاولة يائسة لإعادة الأظافر إلى وظيفتها الأولية:

هذه الرشقة بعد غمسها

ستقيم علاقة مع جنود حبيبي ،

لكننى أعلم أن المراءد كلها

لن تعيد الأظافر إلى وظيفتها (٤٨)

من الواضح أن الذات فى «المر المعتم» توغل فى تمتعها بمجموعة الوظائف التدميرية التى تتعامل معها، وهو ما صرحت به فى بعض الأحيان، عندما كانت «تتمتع بالوجع الحقيق عند عض شفتيها» ص ١٩، على معنى أنها تحاول أن تعدل من طبيعة الألم، لتجعله مصدراً للمتعة، وهو ما تكاد تقتبله الذات فى «سراب التريكو» - فى شيء من الحذر - لأن المتعة تكون فى إنزال الألم بالغير لا بالنفس، ثم يحاور المر معتم فى وظيفة الشفتين على وجه الخصوص، حيث يقصرهما على إزالة الألم ص ٣-٢.

## ( أ )

إن الحوار بين الديوانين لم يتوقف عند حدود القبول أو الرفض، والتقرير والنفى، بل يتجاوز ذلك إلى استحضار المسكوت عنه فى الديوان الغائب أحياناً، وتعديل سياق المنطوق أحياناً أخرى، وهو ما يعنى أن معرفة الديوان الحاضر بالديوان الغائب معرفة شمولية تتجاوز حدود ملفوظه اللفوى، لأنه

يفرغ إلى المستوى العميق لهذا المفلوظ فيستكمل ما فاتته عن وعى أو بغير وعى.  
وقد لاحظ «سراب التريكو» أن المر المعتم قد أوجز في الحديث عن مرض الأب، أو سكت عن بعض تفصيلاته، وبخاصة أن هذا المرض لم يمنح قللة كبده من النوم والاستغراق في هذا النوم، «كجاموسة»، وهو ما يتدخل «سراب التريكو» لاستكمالها، وكأنه يستحث ذاكرة المر المعتم لاسترجاع ما أهملته:

ربما أنه المساء

الذي قهقه فيه أبوك من أقصى قلبه المعتل

وهو بهجس أن التي نامت عميقا كجاموسة

هي قللة الكبد (٤٨)

ولا يمكن أن تتسع هذه الدراسة لاستيعاب مجموع الدفقات التي قدمها «سراب التريكو» مستحضرا ما سكت عنه «المر المعتم»، لأنها تكاد تنتشر في معظم الديوان، وإنما يعيننا رصد الحوار بين المفلوظين الذي يميل إلى «تعديل السياق» الغائب، وإدخاله في سياق الحاضر ليصبح جزءا من نسيجه، حتى يتوهم المتلقى أنه من إنتاج «سراب التريكو» منفردا، بينما هو - في الحقيقة - متكئ على «المر المعتم» إلى حد بعيد، فعندما قال «المر المعتم»:

ستقف حيث لم تتوقع أبدا

مرتبا جغرافيا جسدي

حسب قدرتك (٤٩)

يمتص «سراب التريكو» هذه الإشارة «الجغرافية» الجسدية، ليعيد توظيفها في سياق جديد، كمادة صالحة لتربية النشء على علم جديد «علم الجغرافيا الجسدية»، يقول الديوان:

لم يرنا السابلة ونحن نتمد العفر

ففى مقدورنا - إذن - أن نعلم النشء الجغرافيا على

حقيقتها (٥٠)

وعندما يوظف الديوان الغائب «الكفين» للتعبير عن لحظة لها أهميتها البالغة في كل توجهاته، لحظة «الموت المؤقت» في قوله:

ينام عميقا

الكفان تستدان الرأس (٥١)

لنجد الديوان الحاضر يصل على التعديل من مهمة «الكفين» ليتحوला من وظيفة «الإراحة» إلى وظيفة «الأم» الناتج من «تشويه السمعة»، ثم يحدث تعديلا آخر باسنادهما «للخالة» بدلا من «الأب»، وإن ظل هذا النقل في إطار العلاقة «الأسرية» التي أغرق فيها الديوانان:

البياض أسفل الكفنين صورة شمسية للخالة التي شوه

الهجانة سمعتها لأنها أراحت الرأس على الكف (٥٢)

والذات فى «المر المعتم» لا تمنع فى إطلاق اسمها على الشارع الذى تسكن فيه، شرط إقامة «غرف سرية» تصلح لإخفاء ما لا يسمح به:

فكرت أن أسمى شارعنا باسمى

شرط توسيع بيوته

وإقامة غرف سرية

بما يسمح لأصدقائى بالتدخين داخل أسرتهم (٥٣)

لكن «سراب التريكو» يوظف هذه «الغرف السرية» فى منطقة محايدة بين الكشف والإخفاء، أو لنقل: إنها منطقة «الإخفاء المفضوح»:

كان ينبغي أن تكونى

هنا لتعثرى منا مستورة بشعارك عن غرف سرية

سينفذ كل ما جرى فيها مرفوقا (٥٤)

ويستمر تعديل السياق مع إدخاله بعدا نفسيا، حيث تحتل «ذات المر» منطقة «الأخت»، ومن ثم يتم نقل مواصفات هذه الذات إلى الأخت، وبخاصة «تورم العينين»، يقول المر المعتم:

وفى الصباح

قد أفاجا بتورم جفونى

وبأن التقوس فى ظهري

قد ازداد حنة (٥٥)

ويقول «سراب التريكو» معدلا السياق:

أعدت شايًا لضابط الإحضار ،

ولامت الأخت لأنها طهغت لأولادها أكل الأعياد

لهذا ظل الورم حول عينها (٥٦)

ويتمادى «سراب التريكو» فى هذا التعديل فى كثير من حواراته مع «المر المعتم»، فعندما يصرح الأخير «بنقص الأكسجين» كرمز على القيود الوجودية ص ٢٧ و ٥٢، نجد الأول يستعين بـ «الماء» كبديل لهذا «الأكسجين» ص ٢٠٠.

وعندما يستعين «المر المعتم» بـ «المقايض المخرومة» كمنفذ لمشاهدة الواقع العائلى فى أدق خفاياه، يستبدل «سراب التريكو» هذه الوسيلة بـ «العين السحرية» ص ٦٩.

وعندما يوظف «المر المعتم» صورة «المربعات» فى رصد الواقع المجرد «مربعات البلاط» ص ٥٢، ينقل «سراب التريكو» النال إلى وظيفة إغوائية:

حيثما تشمين الكلاسير وحلك فى الليل ،

ستعرفين كيف عشت عشرين عاما

قبل أن ألقى امرأة تقول لى :

إن هذه الدراسة «التناسية» بين الديوانين، لا تكاد تستوعب جملة الحوار المدهش الذي دار بينهما، لأنها اتكأت على مجموعة «التبادلات» القولية، التي كانت - بالطبع - من طرف واحد، هو طرف الديوان الحاضر، وهي تبادلات تحتاج إلى قدر من التأنى للإمساك بها وتحديد مناطقها وسياقاتها، لأنها كانت تأتي مباشرة أحيانا، وغير مباشرة في أغلب الأحيان.

ولاشك أن متابعة القراءة سوف قد الملقى بسياقات إضافية، وتبادلات طارئة، ذلك أن الرصد الإحصائي لمجموع المناطق التي وُفِّف فيها الاستدعاء، وتبسيطه على «الممر المعتم» قد بلغت مائة وثلاثا وعشرين منطقة، وهو مؤشر بالغ الأهمية على عمق الحوار بين الديوانين، واتساعه، وتشعبه، وهو حوار - كما سبق أن أوضحنا - يتعامل مع المنطوق والمسكوت عنه على حد سواء، وإن كان «المسكوت عنه» يحتاج إلى متابعة مستقلة لخطورتها في تشكيل هذا الحوار.

ويجب التنبيه إلى أن «سراب التريكو» لم يحصر نفسه في دائرة «ممر معتم» وحدها، بل إنه اتخذ منها نقطة ارتكاز لتفجر شعريته، ثم تجاوزها إلى دوائر أخرى تحتفي بشعريته منفردة، وهذا أيضا يحتاج إلى متابعة مستقلة، معنى هذا أن خصوصية الشعرية لا تحتاج إلى دراسة أو دراستين، بل تحتاج إلى دراسات تستوعب مناطق الشغل فيها، وهي مناطق تتجه إلى «الذات» في متابعة كمية وكيفية، وتحولاتها بين الفردية والجماعية، ثم متابعة «موضوعها» وعلاقتها الكلية والجزئية به، دون حصرها في «ممر معتم»، ثم متابعة «خطوط الدلالة» بكل تعقيداتها وتشابكها، ومتابعة امتدادها أو توقفها، وكل ذلك قد شكل منظومة دلالية غير مألوفة في شعرية الحدائث، بل ربما كانت غير مألوفة في شعرية السبعينيات، ثم إن الديوان في حاجة إلى استكمال ظواهر التناس فيه، وهي كثيفة كثافة لافتة، وقد رصدنا خطأ واحدا منها هو خط الحوار مع «ممر معتم يصلح لتعلم الرقص»، وكانت عنايتنا بهذا الخط لأنه يمثل ظاهرة غير مسبوقة في مسيرة الشعرية العربية، ثم إن الديوان - أخيرا - في حاجة إلى متابعة جسده الصياغي لتحديد كيفية إنتاجه للمعنى، وما يتصل بهذه الصياغة من ظواهر إيقاعية تملو على النثرية الخالصة.

وربما يطرح سؤال نفسه على هذه الدراسة، وبخاصة في وقوفها على علاقة الذات بالأم والأخت والأب، حيث يكون السؤال الطبيعي: ألم يكن من الواجب على الدراسة أن تمتد بنظرها إلى إبداعات سابقة حلمى سالم لتحديد مدى تواصل هذه الخطوط الدلالية الأسرية، لكن الإجابة التي يطرحها منهجنا في دراسة النصوص الشعرية، هو أننا نتعامل مع «سراب التريكو» لا مع حلمى سالم، فمنذ أن خرج هذا الديوان إلى الملقى أصبح ملكا له، وانقطعت صلته بمبدعه، أو تكاد، ومن ثم لا يتبقى للسؤال وجه في مثل هذا المنهج الذي لا يعرف إلا الصياغة يبدأ بها وينتهي إليها.

## الهوامش

- (١) ديوان سراب التريكو - حلمى مسالم -  
شرقيات - سنة ١٩٩٥ - ١٢٠
- (٢) السابق: المقدمة - وانظر ديوان إيمان  
مريسال «مر معتم يصلح لتعلم الرقص» -  
شرقيات - سنة ١٩٩٥ - ١٤
- (٣) سراب التريكو : ١٤
- (٤) السابق : ١٩١
- (٥) السابق : ١١٠
- (٦) السابق : ١١٠
- (٧) السابق : ١٥٥
- (٨) السابق : ١٣٥
- (٩) السابق : ٦٩
- (١٠) مر معتم يصلح لتعلم الرقص : ٥٧
- (١١) سراب التريكو : ١١٩
- (١٢) السابق : ٢٢٢
- (١٣) السابق : ٩٨
- (١٤) السابق : ١٦٠
- (١٥) السابق :
- (١٦) السابق : ١٥٢
- (١٧) السابق : ٩١
- (١٨) السابق : ٤٠
- (١٩) سراب التريكو : ١٩
- (٢٠) ٥٣
- (٢١) ١٣٢
- (٢٢) مر معتم : ٣٥
- (٢٣) سراب التريكو : ٢٣
- (٢٤) مر معتم : ٤٧
- (٢٥) سراب التريكو : ٥٣
- (٢٦) السابق : ٣٢
- (٢٧) مر معتم : ٩١
- (٢٨) سراب التريكو : ١٥٤
- (٢٩) السابق : ١٦٠
- (٣٠) السابق : ١١٠
- (٣١) : ١٥
- (٣٢) : ١٥
- (٣٣) سراب التريكو : ١٥٩
- (٣٤) : ٦١
- (٣٥) سراب التريكو : ١٣٢
- (٣٦) مر معتم ص ٢٠
- (٣٧) سراب التريكو : ١٠٩
- (٣٨) السابق : ١١٣
- (٣٩) السابق : ١٥٢
- (٤٠) مر معتم : ٩١
- (٤١) سراب التريكو : ١٤
- (٤٢) السابق : ١٧٢ ، ١٧٣
- (٤٣) مر معتم : ٢٠
- (٤٤) سراب التريكو : ١٢
- (٤٥) : ١٦
- (٤٦) : ١٧٢
- (٤٧) مر معتم : ٦٩
- (٤٨) سراب التريكو : ١٥٦
- (٤٩) : ١٠٨
- (٥٠) : ١٢٦
- (٥١) مر معتم : ٣٩
- (٥٢) سراب التريكو : ٨٣
- (٥٣) مر معتم : ١٣
- (٥٤) سراب التريكو : ١٦٥
- (٥٥) : ٤٥
- (٥٦) : ٢٥
- (٥٧) سراب التريكو : ٤١

رسالة مسقط:

# الثقافة العمانية بين الأيديولوجية والاحتفالية

## إبراهيم فرغلي

المتتبع للنشاط الثقافي في عمان خلال العام الماضي سيلحظ على الفور أن هناك حالة من الانتعاش التي سادت الأجواء الثقافية خاصة في بداية العام الذي تزامن مع ثلاثة أحداث ثقافية. إثنين منها هما فعاليتان تمثلتا في مهرجان مسقط الدولي الثالث للشعر وتلاه مباشرة افتتاح معرض مسقط للكتاب، أما عن الحدث الثالث فهو تأسيس أسرة القصص في عمان والتي خرجت تحت رعاية النادي الثقافي وقدمت خلال موسمها الأول قدراً لا بأس به من الفعاليات والندوات التي حركت كثيراً من الركود الذي اتسمت به الحركة الثقافية في مسقط بشكل عام.

مهرجان الشعر جاء كاحتفالية دعى إليها مجموعة كبيرة من الشعراء العرب منهم: سعدى يوسف وسركون بولص وممدوح عدوان وأمجد ناصر وسنميج القاسم وعبد الله البرنوني وحبشية مجمدي وميسون صقر ومحمد جبر الحريي وقاسم حداد والمتنصف الميرغني فيما اعتذر كل من الشاعرين محمود درويش وأحمد عبد المعطي حجازي.

ورغم أن إقامة مثل هذا المهرجان تمثل أهمية كبيرة للحركة الثقافية في

عمان بسبب الإيقاع البطيء للنشاط الثقافي بشكل عام وهو ما يعطى فرصة لتواصل الشعراء والمثقفين العمانيين مع قطاع كبير من أهم عناصر خريطة الشعر العربي في الوقت الراهن كما يساهم في تعريف الأجيال الجديدة في عمان بحركة الشعر الراهنة، إلا أن هناك الكثير من المفارقات والأحداث التي جاءت على هامش المهرجان والتي تسببت في إثارة مجموعة من الأسئلة أوضع علامات استفهام وتعجب.

ومنها أنه رغم وجود مجموعة من الشعراء العمانيين في جدول الأسميات إلا أن عدم تواجد أحد أهم أقطاب الحركة الشعرية الحديثة في عمان سيف الرحبي، قد أثار مجموعة من علامات الاستفهام- والتي أطلقها الشاعر العراقي سركون بولص بوضوح أثناء إلقائه لقصائده في الأمسية الفاصلة به بعد أن أهدى للرحبي إحدى قصائده باعتباره الحاضر الغائب عن احتفالية كهذه.

ومن المفارقات أيضاً أن القائمين على ترتيب المهرجان لم يراعوا مستوى الشعراء الذين يقدمونهم ليفاجأ الجميع بشاعرة شابة من جامعة السلطان قابوس تلقى قصائد هي أقرب إلى الخواطر بعد الشاعر أمجد ناصر مثلاً وهو ما أثار تعجب ضيوف الشعراء والجمهور في آن.

وقد حدث هذا في الوقت الذي تواجد فيه بعض عناصر الحركة الشعرية الحديثة في عمان مثل محمد الحارثي وناصر العلوي وأحمد الهامشي في أروقة المهرجان دون أن يتم استدعائهم لإلغاء قصائد ناهيك عن غياب اسم كبير مجايل للشاعر سيف الرحبي وهو زاهر الغافري.

أما عدم التناسق في توجيه الدعوات للضيوف فقد أدى إلى ما يشبه الكارثة؛ إذ أن شاعراً رجعيًا من تونس ألقى قصيدة مقفاة دعا فيها إلى حل دم نجيب محفوظ وتكفيره أثار الحضور وجعلت الضيوف المشاركين ينصرفون فوراً من القاعة احتجاجاً على ما وصفوه بالتخلف والرجعية وكاد هذا الموقف أن يؤدي إلى إلغاء المهرجان في يومه الثاني.

غير أن هذا الأمر فيما يبدو لم يعجب مجموعة من الملتحين أو "المطوعين" كما يطلق عليهم في عمان أي الأصوليين الذين كانوا ينتشرون في أروقة المهرجان، وقد أثار استياءهم لاحقاً القصيدة التي ألقاها أمجد ناصر باعتبارها قصيدة شبقية مما جعل أحد رؤوس المؤسسة الدينية يطالب بإلغاء المهرجان، غير أن بعض المسئولين العاملين أوضحوا ما قد يثيره مثل هذا الإلغاء وكيف أنه سيؤثر بالسلب على سمعة البلد وتم تدارك الأمر وهو ما نشره محمد الحارثي في ملحق جريدة الاتحاد الثقافي لاحقاً بعد نحو شهرين من إقامة المهرجان.

ولعل هذا ما جعل معرض مصقط للكتاب يمر بهدوء تام بسبب الندوات الثقافية التي أقيمت على هامشه حيث أنها كانت تناقش قضايا بعيدة كل البعد عن أي مما يشكل أهمية لأحد. ولم يتم استدعاء أي اسم مهم من خارج عمان لعدم

إثارة بليلة ولكي يحسب للقائمين عليه أنهم أدوا ما عليهم وأقاموا الندوات كما هو مطلوب.

ورغم أن المعرض قد استضاف مجموعة من دور النشر المهمة وغيرها والتي استطاعت أن تقدم مجموعة من العناوين المهمة جدا لكتاب تنويريين، بل وحتى لكتب تراثية غير متوافرة في أسواق الكتاب العماني، إلا أن الاختيار السيء لتوقيت المعرض في منتصف الشهر ساهم في عدم تنشيط حركة الشراء خاصة وأن المجتمع العماني هو في أغلبه محدود الدخل - على عكس ما قد يعتقد الكثيرون - وبدلا من الاستفادة من المعرض في إقامة ندوات مهمة تستطيع أن تناقش الكثير من مشكلات الشباب العماني (البطالة - الفقر - التسرب من المدارس في سن صغيرة - عدم تكافؤ الفرص في دخول الجامعة بسبب الحد الأدنى ٩٥٪ - سلبية المواطن العماني - إنعدام وسائل الترفيه - إنحدار مستوى التعليم الأساسي خاصة في المناطق الداخلية بسبب عدم كفاءة المعلمين... إلخ، بدلا من هذا كله تم عمل مجموعة من الندوات الهامشية منها أمسية شعرية وندوة قصصية وكان الله بالسر عليهما.

وهذه كلها مؤشرات على أن القائمين على إدارة هذه الفعاليات لا يفرقون كثيرا بين أساسيات العمل الثقافي والاحتفالية والتي بإمكانهم تطبيقها بحفلات غنائية وأهازيج موسيقية وهي تختلف كثيرا عن العمل الثقافي الذي يحتاج أول ما يحتاج إلى الوعي بمقتضياته.

على كل حال فإن النادي الثقافي قد أنجز إنجازاً مهما هذا العام حين دعا لإنشاء «أسرة كتاب القصة في عمان» في نهاية العام قبل الماضي ١٩٩٦ خلال مؤتمر أقيم حول القصة القصيرة في عمان بعد ورشة عمل دعى إليها الكاتب يوسف القعيد.

وفي جو ديمقراطي حضره نحو عشرين قاصدا وكاتبا عمانيا تمت عملية انتخاب أعضاء مجلس إدارة الأسرة والتي أدارها الكاتبان محمد البلوشي وسعود البلوشي وأسفرت عن انتخاب القاص يحيى سلام المنذرى رئيسا وسالم آل توبه نائبا والكاتب خالد العزري منسقا وأعضاء مجلس الإدارة العاملين محمد اليحيائي ومحمد سيف الرحبي ومحمود الرحبي ومهاجرة اللواتية.

وقد أقامت الأسرة مجموعة من الفعاليات والندوات ناقشت خلالها مجموعات قصصية لكتاب عمانيين منها مجموعة للقاص يونس الأخزمي وأخرى لسالم الحميدي، ورواية «شارع الفراهيدي» لمبارك العامري بالإضافة إلى أمسيتين لقراءة نصوص مجموعة من الكتاب الشباب أثارت ردود فعل الجماهير.

وقد استطاعت هذه الأسرة الشاب أن تؤسس جوا نقديا جديدا وجادا في

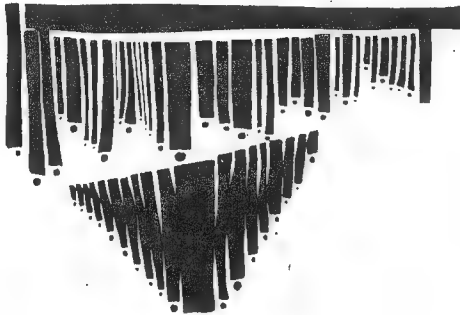
الساحة الثقافية العمانية بعيداً عن الجاملات الساذجة التي اتسمت بها أنشطة سابقة، وهو ما ظهر جلياً في الندوة التي خصصت لمناقشة مجموعة القاص على المعمري «أسفار دملج الوهم» حيث قدم الكاتب عبد الله خميس قراءة نقدية جادة وجريئة فند فيها سلبيات الكتابة الهلامية للمعمري والتي تؤثر سلباً على كثير من الكتابات القصصية في عمان، رغم تحمس القاص المصري عبد الحكيم حيدر في الرد على عبد الله خميس بأنه قد خلط الخاص - شخص الكاتب - بالموضوعي وإشارته لإعجابه بكتابات المعمري التي قارنها وسط ذهول الحاضرين بكتابات جيمس جويس وفريجينيا وولف!!

تبقى الإشارة والإشادة بالجهود الضخم الذي بذلته الأسرة وعلى رأسها القاص الموهوب والنشيط يحيى المنذرى في العمل بدأب خلال موسم كامل لإعداد الندوات والاتصال بالكتاب والنقاد لتقديم قراءاتهم حول الأعمال المقترحة، رغم التجاهل الإعلامي للأسرة من قبل المسؤولين عن الصفحات الثقافية والذين يهتم بعضهم بالجرى وراء الفنانين لإجراء حوارات معهم أو الاتفاق على صور غلاف لمجلاتهم!

والدهش أن محمد اليحيائي وهو عضو في الأسرة لم يشر من قريب أو بعيد إلى الأسرة رغم أنه يقدم برنامجاً ثقافياً أسبوعياً بالتلفزيون بعنوان «أوراق ثقافية»، فيما عدا طبعاً لقاء مع على المعمري بعد ندوته حول الندوة باعتبار أنها ندوة تتبع النادى الثقافى وليس أسرة كتاب القصة ونحن نوجه علامة الاستفهام التالية لليحيائي!!

أما على مستوى المسرح فقد قدم مسرح الجامعة مسرحيتين إحدهما هي مشروع التخرج للندفة الثالثة بقسم المسرح كلية الآداب عن مسرحية ألفريد فرج شارك فيها طلبة القسم ومعهم المعيدة بالقسم الفنانة الموهوبة فاطمة الشكيلي وأخرجها د. هانى مطاوع رئيس القسم . أما المسرحية الثانية فقد أخذت أيضاً عن مسرحية ألفريد فرج «على جناح التبريزي وتابعة قفه» والتي لاقت تجاوباً كبيراً من الجمهور بسبب الأداء الرائع لمجموعة الطلبة من الممثلين والإخراج المدهش الذي نفذته أيضاً فاطمة الشكيلي وهى إحدى الفنانات الواعدات على خريطة المسرح في العالم العربى خاصة لأنها قد حصلت على منحة من جامعة السلطان قابوس لإعداد رسالة الماجستير بالولايات المتحدة والتي بدأت في اكتوبر الماضى. كما أنها قدمت مجموعة كبيرة من الأعمال الدرامية والمسرحية لشاشة التلفزيون العماني. ومنها مسلسل «قراءة فى أوراق دفتر منبسى» والذي حصل على الميدالية البرونزية فى مهرجان القاهرة التلفزيوني العام الماضى والذي أخرجه المخرج العماني أمين عبد اللطيف وحصل أيضاً على جائزة، أحسن مدير إضاءة.

وعودة أخيرة إلى أسرة كتاب القصة التي نأمل في مواصلة مسيرتها المهمة من خلال تقديم واكتشاف أسماء جديدة على الساحة الثقافية العمانية على أن تقوم بعمل ندوات للنقد الذاتى يحضرها أعضاء الأسرة والمهتمون للتعرف على أرائهم فى إنجازاتها وكيفية تطويرها، مع الاهتمام بتوسيع رقعة نشاطها إلى خارج السلطنة بعمل اتصالات مع الأندية والمؤسسات الثقافية المشابهة وتبادل الإصدارات. الشروع فى إصدار مجلة عن أنشطة الأسرة وتوزيعها فى أرجاء السلطنة وخارجها ومحاولة الاستفادة بجهود العناصر الشابة والنشطة من القاصين والكتاب العمانيين الذين بإمكانهم إثراء نشاطات الأسرة وتفعيلها فى المستقبل.



#### فى العدد القادم

دراسة للدكتور محمد فكرى الجزار / الرد على د. محمود اسماعيل / خرافة الغرب / النسبى فى أدب أصلان / نقد قميص وردى فارغ / قصة العبيد لعبد السلام العمرى / قصة جديدة لإدوار الخراط / قصة لعبد الحميد بسيونى / ومواد أخرى.

د. حسن حنفي

## علم الاستغراب و مصير الوعي

حوار: محمد حسن

.. لعل اللحظة الحضارية التي يعيشها الشرق العربي الآن قد أخذت تستلزم شروطاً عديدة نحو مواكبة متغيراتها والاندماج فيها ومعرفة وضعيتها، ورغم كثرة العلوم المستحدثة التي دفعت بمسيرة التقدم أشواطاً غير مسبوقة على مستوى التاريخ بأسره إلا أن هناك إرهاصات جديدة تشير إلى ضرورة وجود علوم أخرى تشكل وعي هذه اللحظة الحضارية. ومن أبرز تلك العلوم المؤهلة لتتبوأ مركز الصدارة بين العلوم المعاصرة هو ما يسمى بعلم "الاستغراب" في مقابل علوم الحركة الاستشراقية ذات التاريخ القديم و المتأمل الآن لوضع الشرق العربي يتساءل في دهشة حادة الذي جعلنا بعيدين كل هذا البعد عن أن نرسي دعائم وأصول علم جديد يقوم على دراسة القوى الكونية الأخرى؟؟ ماهي؟؟ وكيف هي؟؟ وما هو مستقبلها؟ موقفها منا وما يجب أن تكون عليه؟ حقيقة موقفنا منها رؤيتنا لها؟ ولعلنا بذلك نستطيع أن نستحضر من علم ووعي الطرف الآخر في ذات المنظومة الإنسانية ونصبح ذات دارسة له بعد أن كان هو -طيلة مئات السنين- ذات دارسة لنا!!

وحول تلك القضية الشائكة كانت لنا وقفة مع المفكر الكبير الدكتور حسن

حنفى نستقصى فيها مسارات أطروحاته الفلسفية فى إطار موسوعته الفريدة من (علم الاستغراب).

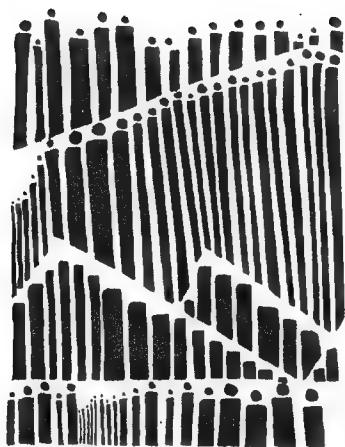
## ظاهرة التغريب

\* ونسأل د. حسن حنفى عن المقصود بالاستغراب كمفهوم هل يعد ظاهرة جديدة فى الأرضية الثقافية العربية؟؟

.. الاستغراب ليس ظاهرة ولكنه حرننة نشأت مع حركات التحرر فى العالم الثالث كله عندما بدأوا فى مواجهة الغرب، وبالتالي بدأوا يحاولون الدفاع عن شخصيتهم الوطنية وأصالتهم الفكرية تجاه الغزو، ليس فقط العسكرى والاقتصادى بل والثقافى أيضاً، فبدأ زعماء العالم الثالث يحاولون إيجاد صياغة إيديولوجية أو مفهوماً جديداً سميناه نحن الاشتراكية العربية والأفريقية فى مقابل إيديولوجيات الغرب الرأسمالية والاشتراكية، وبعد انحصار حركة التحرر العربى وتحولها إلى ثورة مضادة من داخلها بدأ الغزو الفكرى والثقافى والعلمى يعود من جديد وازدادت ظاهرة التغريب فى العالم العربى حتى أصبح الإنسان لا يكون عقلانياً إلا إذا قيل هذا ديكراتى لا يستطيع أن يكون اشتراكياً إلا إذا قيل ماركسى أوليبراليا يدافع عن الحرية إلا إذا كان من اتباع "جون ميل"، ومن هنا أصبح الغرب هو الإطار المرجعى الوحيد لكل الثقافات، وبالتالي فعلم الاستغراب إذن هو محاولة لإعادة صياغة كل محاولات البحث عن الأصالة وفى نفس الوقت الوقوف أمام ظاهرة التغريب لإيقافها من أساسها.

وأساس هذه الظاهرة هو تصورنا للغرب، فنحن نتصور هذا الغرب باعتباره مصدراً للعمل وربما كان هذا صحيحاً فى مرحلة انتقال المعارف والترجمة، وقد مررنا بهذه المرحلة فى القرن الماضى، لكن هل يمكن بعد ذلك أن يكون الغرب موضوعاً للعلم؟؟ وبالتالي لابد أن نتساءل كيف نشأ هذا العلم لديه؟

وماهى الظروف التى أدت إليه حتى نقضى على أسطورة الثقافة العالمية، لأن الحضارة التى بيدها أجهزة الإعلام والأقمار الصناعية والأساطير التى تنشر من خلال هذه الأجهزة هو ماتسميه بثقافتها، وتعتبر أنها نموذج التحديث وأن كل الثقافات الأخرى هى ثقافات محلية فى طريقها إلى الاندثار لأنها لا تقوم على العقل أو العلم. إذن علم الاستغراب يحاول قدر الإمكان أن يبين أن هذا الغرب له أصول وله نشأة وتكوين وله أيضاً عقلية ومصير، وبالتالي إذا حولت الآخر إلى موضوع للعلم فإننى أستطيع أن أكون مصدراً للعلم وبالتالي أيضاً تكون هناك مساهمة فى عملية التحرر بمعنى أن أقضى على التبعية الممثلة فى



القول عند القدماء أو الغربيين و كليهما تبعية. وانطلاقاً من ذلك فعلم الاستغراب يريد أن يحول الذات العربية الوطنية الإسلامية بدلا من أن تكون فقط موضوعا للدراسة إلى أن تصبح هي الذات الدارسة، ويكون الوعي الأوربي الذى لعب دور الذات الدارس فى الاستشراق يكون هو أيضاً موضوع الدراسة فى الاستغراب لكن هذه الذات قادرة على أن تقوم بدور الذات العارفة أم أنها ستكون باستمرار موضوع ملاحظة ولا تعتمد على نفسها فى المعارف والتحليل.

## الثورة الإسلامية

\* د. حسن حنفى إذا كانت الحضارة قد انتقلت من الشرق إلى الغرب فهل تعود الحضارة من الغرب إلى الشرق وماهى مؤشرات ذلك؟

.. بداية لا يوجد تحليل للثقافة بدون بعد تاريخى، والذى ينظر إلى الثقافة وتاريخها الطويل يجد أنها بدأت فى الشرق القديم وربما كان المصب الأخير للثقافة فى الغرب، ولكن الآن بدأت أزمة حادة فى هذا الغرب بين الوجودية والعدمية، اللامعقول والتناقض وما يسمى بالثقافات المضادة وحيرة الشباب وانعدام المثل وتفسخ المجتمع الرأسمالى ونهاية المجتمع الاشتراكى حتى فى البلاد الإسكندنافية التى هى أرقى الدول نجد فيها أعلى معدلات الانتحار والجريمة والشذوذ الجنسي، فى الغرب من حيث هو إمكانية معنوية فى غروب وأفول، وقد لاحظ ذلك كثير من المفكرين الغربيين بينما نجد فى الوقت ذاته أن الشرق يعيش بدايات نهضة مثلثها ثوزة الصين الكبرى والثورة الإسلامية فى إيران وحركة التحرر العربى والجمهوريات الإسلامية وثورة الفلبين، نهاية الحكم العنصرى فى جنوب أفريقيا، الانتفاضة الفلسطينية.. إنها بدايات لروح جديدة تسرى فيها مثل جديدة فى الحرية والتقدم وحق الشعوب والمساواة ورفض العنصرية والعدالة الاجتماعية وتوزيع الثروات بين الأغنياء والفقراء والحوار بين الشمال والجنوب وضد الحرب من أجل السلام، وبالتالي فالسؤال هو إذا كان الغرب فى أفول والشرق فى صعود وإذا كانت الحضارات قد بدأت فى الشرق وانتهت إلى الغرب ويعد هذه الظواهر. وأقصد ظواهر الأمل فى العالم الثالث ألا يمكن أن نقول: قد تنتقل الحضارات من جديد أو تنتقل الريادة من الغرب إلى الشرق؟

هذا تساؤل لفيلسوف تاريخ يضع تاريخ العالم كله أمامه وتاريخ الثقافات، ولديه شواهد على أن مركز القيادة الثقافية فى العالم قد يتغير، وطبعاً إيقاع التاريخ لايعد بالأيام ولا بالسنوات فقد يحتاج إلى عدة أجيال حتى تنتقل هذه الريادة، وما يؤيد ذلك أن هناك الكثير من النظريات المسماة بريح الشرق.

.. ويضيف د. حسن حنفي قائلاً: إن علم الاستغراب في حاجة إلى وعي وثقة بالنفس ورفض للتقليد ولكن للأسف مازال التكوين العام للناس يؤكد أن الآخر على حق، وأنا على باطل فنحن نعطي الآخر أكثر مما يستحق ونعطي المواطن أقل مما يستحق!!

وانظر حين يأتينا عالم أو مستشرق أوسياسي وانظر أيضاً إلى رجل من الشرق حين يذهب إلى أوروبا وما يقابل به من فتور.

أقول: لقد آن الآوان لأن نتغير نفسياً وذهنياً فأتنا أجوب العالم كله فلا أرى إبداعاً ولا جهداً ولا ذكاء ولا حماسة قدر ما أرى عند المصري الذي يعيش مناخاً لا يسمح إلا بوجود الأحقاد والإحباط!! وهنا يكفي أن أقول أن ٢٠٪ من رؤساء مراكز الأبحاث العلمية في أمريكا خاصة من المصريين لذلك نتمنى أن يكون النظر إلى الآخر بمنظار النقد دون الرفض وقد يكون في هذا السبيل إعادة التوازن في حياتنا.

\* لكن ماذا وراء العدمية التي تستحوذ على الذات العربية؟؟  
.. هو عدم الوعي بالتاريخ وبإمكاناته، وبالتالي عدم الوعي بتاريخ الآخرين مما أوقعنا ضحية لأسطورة الإعلام الأوربي التي تؤكد أن الغرب هو العبقري صاحب التكنولوجيا الذي صعد إلى القمر ونحن الذين قمنا بالدعاية، وهنا أقول: إنه لا بد من إدراك هذه اللحظة التاريخية التي نعيشها ولا بد أن نؤمن بأنفسنا ونؤمن أيضاً بأنه لا يوجد إنسان ليس لديه قدرة على الإبداع.

## مرحلة الصفر

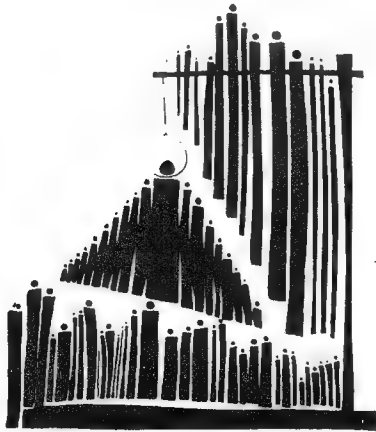
\* هناك مقولة تؤكد أن الحضارة الغربية أفلست بقدر ما أنجزت فما رأيك؟

.. نعم لأن الغرب الآن بدأ ينقد ما أنجزه، فلقد أنجز العقلانية والعلم وبدأ يتقدمها وكذلك أنجز حقوق الإنسان والآن يطعن فيها، أبدع الفن والأدب والآن هناك نوع من الردة في اللامعقول، في الكتابة في مرحلة الصفر إلى آخر ما يقال، لكن إذا كان هناك خوف الآن من أن أمريكا قد أصبحت قطب العالم دون منافس فإنني أقول أن كل من يلوح بالقوة العسكرية لديه قوة معنوية ماثلة!!

## وعى الشرق

\* ثم ماذا من صورة الشرق والغرب في وعي الانا والآخر؟؟  
.. إن الذي يحرك مسار التاريخ هي الصورة الذهنية المتبادلة التي تكونها

الشعوب والحضارات عن بعضها البعض حتى تتحول إلى صورة نمطية توجه السلوك الفردي والجماعي للقيادات وال جماهير إقداماً وإحجاماً نحو بعضها البعض، وصورة الشرق في وعى الغرب هي أنه يمثل بدايات الوعي الإنسانى فالإنسانية فى مرحلة الميلاد بلا وعى ولا إرادة ولا عقل، مجرد كائن عنصرى أشبه بالكائنات الطبيعية الجامدة أو الحية على أكثر تقدير، ليس به فكر أو علم، إنسانية مجردة مثل الأحجار وهو موطن السحر والدين والخرافات والأوهام، أما صورة الغرب فى وعى الشرق فتكاد تكون عكسية فالغرب فى وعى الشرق نموذج التقدم والنهضة والحدثة والتغير الاجتماعى والمستقبل، هو مهد العلم والاكتشافات والنهضة العلمية وتطبيقاتها فى الصناعة ومانتج عنه من تكنولوجيا متقدمة وبصفة عامة إنه نموذج حضارة الإنسان وحقوق الإنسان والمواطن الديمقراطى كما أصبحت العقلانية الأوروبية نمودجا يحتذى.



# الفيطاني وهاجس الزمن

د. فتحي أبو العينين

لعل السمة المهمة التي تميز جمال الفيطاني كروائي هي أنه لا يمارس كتابة الرواية من أجل مجرد إضافة مفردات إلى حقل الرواية، بل هو يقيم مشروعه الأدبي على أساس لا يتقاسم عن تدعيمه أبداً، وهو المحاولة المستمرة للاسهام في تجديد الفن الروائي من خلال أعمال طموحه لا تستكن إلى تقليد، ولا تقنع بحدود معينة لجماليات هذا الفن، وهل للجماليات حدود؟ وكان الكتابة الروائية عند الفيطاني تجسد وتؤيد ما قاله يوما ميخائيل باختين من أن "الرواية هي الجنس الوحيد الذي هو في صيرورة، وما يزال غير مكتمل".

في أعمال الفيطاني يعبر هذا الطموح المستمر عن نفسه في مغامرات بإداعية متعددة ومتنوعة. ولا أحسبني مبالغاً إذا قلت أن كل رواية من روايات الفيطاني، بدءاً من "الزيتى بركات" و"الزويل" و"قائع حارة الزمفراني"، وحتى "حكايات المؤسسة" و"سفر البنيان"، تمثل مملاً متفرداً يفصح عن رغبة في التجاوز وفتح آفاق جديدة لهذا الجنس الأدبي غير المكتمل. من هنا نشهد على ذلك التنوع في التشكيل الفني، وخاصة في العنصر الجوهري فيه، وأقصد:

المسرد. هذه السمة بدت ظاهرة منذ أن شرع الفيطاني وبعض الكتاب

المتميزين منذ نهاية الستينيات فى التأسيس لكتابة جديدة هى قرينة الرغبة العارمة فى تحطيم الجمود الذى شهدته الحياة الثقافية والأدبية بفعل التناقضات الحادثة، وبفعل الحدث/ الكارثة، أعنى هزيمة يونيو ١٩٦٧.

فقد أقدم هؤلاء الكتاب على التعبير عن تجربتهم من خلال إبداع روائى ينأى بنفسه عما كان سائداً من أنماط سردية. وإذا كان الفيطنى قد شارك الأصوات الأخرى فى بعض السمات العامة، إلا أنه يظل له فرادته وخصائصه التى تنبع من خصوصية التجربة. فقد شق عبر أعماله مجرى دافقا من الإبداع له مذاقه الخاص. وبقدر الاستمتاع الذى حققه لنا أعمال الفيطنى، والقيم الجمالية التى تؤسسها فى حقل الإبداع والتلقي، بقدر ما يحق لنا أن نفخر بهذا الروائى العظيم الذى يسهم فى إثراء الفن الروائى، ليس فى بلادنا العربية فحسب، بل وعلى مستوى العالم، والذى صارت أعماله تمثل علامات بارزة تسم الأدب العربى المعاصر.

وثمة ملاحظة أولى عامة أود أن أسجلها، وهى أن الفيطنى يبدو وكأنه فى أحيان كثيرة يقاوم أية محاولة لتجنيس نصوصه "الروائية"، أى حصرها فى جنس أدبى واحد هو "الرواية". ويبدو ذلك من إصراره على أن يعنون معظم النصوص التى يبدعها بعناوين تريد أن تصرفنا عن اعتبارها روايات بالمعنى الذى ظل مستقرا لحقبة طويلة. فأحد النصوص يقدم نفسه بوصفه "كتاب" التجليات، وثان بوصفه "رسالة" فى الصباية والوجد، وثالث معنون بـ "رسالة" البصائر فى المصائر، ورابع هو "متون" الأهرام. وها نحن الآن مع "سفر البنيان" (دار الهلال - ١٩٩٧). ولا أريد أن أعترض على ذلك، بل ربما كان هذا الأمر تأكيداً لمفهوم معين للقاص لدى الفيطنى ليس من حقنا أن نصادره، وهو من ناحية أخرى تجسيد للأساس الذى ينهض عليه مشروعه الروائى، وهو التجديد المستمر.

ونص "سفر البنيان" هو، بحدس أولى، تخليد وتمجيد للإنسان العارف، صاحب الحكمة والطوية النقية، والبصيرة الثاقبة الحزينة فى الوقت نفسه. إنه نص قلق إزاء المثقف المخلص فى ضغط الأسرار وإطلاقها مرمزة ليتم تشبع الفضاءات المتوالية بها. وهو من ناحية ثانية قصيدة فى غربة الإنسان الذى تهتز الثوابت فى عينيه، وتسقط الرموز الكبرى، فتبعد المسافة بينه وبين كل ما هو حميم لديه، حتى الهواء الذى يتنفسه.

ورواية "سفر البنيان" معمار يتحدث عن معمار" هى معمار فنى له عناصره وأسسها فى الحكايات والمصطلحات، يتحدث عن معمار التاريخ والمعرفة البشرية، وعن مشوار الإنسانية على طريق الدهشة والسؤال والاجتهاد وتكوين الحكمة. والرواية تشهدنا على تداخل البدايات فى النهايات، والمعلوم فى المجهول

والبأسباب فى النتائج، وعلى تداخل الزمان فى المكان، وتوضع المكان فى لحظات زمنية، بعضها متعين، وبعضها الآخر الأهم مطلق ولا محدد.

لنلقينا الرأى لهذه الرواية ، وهى قراءة ناقصة بطبيعة الحال إذا اعتبرنا القراءة مشاركة للكاتب المبدع فى البحث عن معنى، قراءتنا هذه لن يكون منطلقها هو فكرة الصلة بين الفن والفكر ، وهى فكرة مغرية توحى بها قراءة اليوواية ، وقد تفضى إلى محاولة البحث عن مذهب فكرى محدد يمثل مرجعية اليوواية للعمل، فمثل هذا الإجراء من شأنه أن يقضى على وحدة العمل وتماسك معماريته.

طوإن كانت مثل هذه الممارسة موجودة فى النقد التطبيقى الذى تعامل مع بعض أعمال جوته وسارتر وكامو وأبى العلاء وتوفيق الحكيم وجبران.

حدإن اقتربنا من عالم هذه الرواية سوف يجرى عبر أحد الهواجس التى أعتقد أنها ذات وطأة وتأثير قوى فى كتابة الفيطانى الروائية، وأعنى هاجس "الزمن". وإذا كان الزمن هو من ناحية أولى مسألة ميتافيزيقية لها معناها المطلق الذى يتناس مع ويتداخل مع مسائل الوجود والعدم ، الخلق والغاء، الكون والانسان، وهى مسائل تقتضى مقاربتها إبداعيا ممارسة التأمل والابحار فى الموجدات وصولا إلى معنى، وهو أمر فعله الفلاسفة عبر التاريخ وخاصة الفلاسفة المسلمين مثل ابن عربى والمتصوفة عموماً، فإن الزمن ، من ناحية ثانية هو وحدات نسبية يقيس بها الإنسان أعمار وأعماله، وهو جسور تعبها الأجيال والأمم. والزمن ينظر إليه هنا كالحظات ودقائق وساعات وأيام وسنين وعصور وحقب.

الداو الفيطانى يتعامل مع الزمن بمعناه المطلق ومعناه الملموس أيضاً، وإن كان يوظف الزمن بمعناه المثنائى لى يتجاوزه إلى المعنى الأول. فزمنة الماضى والحاضر والمستقبل لا تتبدى فى أعمال الفيطانى الروائية كبنى أو وحدات منفصلة ، بل تقوم بينها علاقات تواصل وإزاحة وتفصل وتقاطع، تجليها أو بالأحرى تنسجها عملية السرد، بحيث يبدو الزمن فى العمل الروائى وقد ابتعد عن المعنى التقليدى، واقترب من المعنى الفلسفى الأنطولوجى المحرض على التامل فى علاقة الإنسان بالوجود، وفى معنى الزمن بالنسبة للإنسان ومصيره.

أ، واستغرق الفيطانى فى المعنى المطلق للزمن، وإعطاء أولية له ، واستمرار تكمله فى قضايا الوجود والعدم ، أسس لديه توقا إلى كسر الحواجز النسبية ولتقفر على الملموس، والولوج إلى عالم المعنى الحقيقى، وهو توق اقترن بالرغبة فى أمرين مختلفين وليسا مختلفين ، أولهما هو التجلى فى عالم

ترفع فيه الحجب المحددة للآزمة، ويصير بإمكان الإنسان الوقوف على التداخل بين تلك الآزمة، والأمر الثانى هو التدوين، أى قدرة الإنسان على أن يكون شاهد معنى وأن يقترب من سر الخبيثة، وأن يحتفظ بالسر أو ببخسه، ويدون البعض الآخر على سبيل نشر المعرفة.

ولعل أبرز أعمال الفيطنانى الروائية التى تجسد هذه الحالة هو أولا كتاب التجليات، وثانياً "سفر البنيان". وفى ظنى أن كتاب التجليات هو مقدمة مهمة وموحية لـ "سفر البنيان"، وأن هذا النص الأخير نفسه مهده لنص أو مدونة أخرى توغل فى قراءة نص العالم، وهو ما نوه إليه الفيطنانى فى آخر وحدة من الوحدات المصطلحية تحت عنوان "كتابة".

ينهض "سفر البنيان" على وحدات، شاء المؤلف أن يصف بعضها بأنه مصطلحى، ويصف البعض الآخر بأنه حكاى. والوحدات التى ترد كمصطلحات تتخذ عناوين هى:

باب - حامل ومحمول - فناء - أساس - قبو - درج - موقد - وأخيراً: كتابة. أما الوحدات التى ترد كحكايات فتتخذ عناوين هى: خبيثة - رياح - عاقبة - بستان. الخضر - غمامة - هودج - جهات - مرات - قصر - يربا.

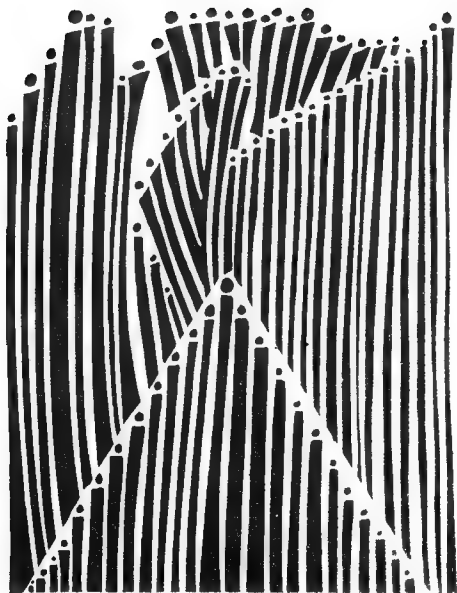
وشمة وحدة رئيسية مركزية فى النص، لم يوصفها المؤلف، لا كمصطلح ولا كحكاية، وتجيئ تحت عنوان:

نزل، وهى، من حيث الحيز أكبر وحدة فى الرواية.

وربما يبدو للوهلة الأولى أن مصطلحات البنيان هى كشافات تضيئ الحكايات وتفك بعض شفراتها، لكن الأمر ليس بهذه البساطة. فالمصطلحات نفسها لها شفراتها الخاصة التى على القارئ أن يسعى إليها ويفكها.

إن حكايات البنيان هى حكايات الإنسان، وتاريخه، وتوقف إلى المعرفة، ونشدهاته الفهم. هى حكايات حول صراع الإنسان من أجل فض الجاهلة، وهتك أسرار الكون، وتشديد عمارة الحكمة، إنها تاريخ الإنسان الجاهل العارف.

والحكايات العشر التى يضمها النص تتنوع من حيث العناصر المكونة لها، ومن حيث الدلالة الجزئية لكل منها، وربما يذكركم ذلك بنص "رسالة البصائر فى المصائر". وفى سفر البنيات تختلف الأزمنة والأمكنة والشخصيات والأحداث فى الحكايات، بحيث تبدو كل حكاية بعيدة ومستقلة بذاتها عن الحكايات الأخرى، ولكن لا ينبغي علينا أن نستسلم لذلك الأمر الذى قد يبدو للوهلة الأولى، بل علينا أن نسأل عن مواقع الاتصال والتفصيل بين هذه



الحكايات المتنوعة العناصر والدلالات، بعبارة أخرى : هل يمكن أن تكون لهذه الحكايات مجتمعة حكاية واحدة ذات دلالة أعم وأشمل؟

إن في كل حكاية طرْحاً لإشكالية تختلف في طبيعتها وفي كيفية تبديدها لنا، لكنها دائماً إشكالية تتعلق بالإنسان ، والمعرفة، والعدل والظلم، والحب والمكرهية، والصد والاقبال، والحياة والموت، والمطلق والنسبي. هي إشكاليات تبدو في جانب منها ملموسة ومتعينة، وفي جانب آخر تبدو مجاوزة لذلك، دافعة إلى التأمل ، ولكن في كل الأحوال تظل مفتوحة ، معلقة، يواجهها القارئ بعلامة استفهام ويؤجل إضاءتها إلى حين. وفي بعض الحكايات تتجسد الإشكالية عبر ضرب من التوتر الحادث بين عناصر الحكاية، وفي البعض الآخر يغيب هذا التوتر ، وتنبسط الإشكالية من خلال صيغة وصفية أو تقريرية.

ورغم هذا التنوع، فإننا نجد أنفسنا مع سفر البنيان بإزاء مستويات زمانية أربعة موزعة على الوحدات المكونة للنص:

زمن أول قديم عتيق إلى ما قبل التاريخ وما قبل الكتابة والتدوين، ويستمر إلى عصر حور محب الفرعون المتسائل. إنه زمن المهندس الأبيدوسي الشاب الذي يبدع مدينة عجيبة، ثم يقتل بالسهم لكنه يترك رسالة للفرعون. وزمن ثان بسيط هو زمن عقبة بن نافع الذي يكلف مهندساً مصرياً وميقاتياً جهينياً بإعداد مخطط لمسجد في المدينة الجديدة. وهو أيضاً زمن الخليفة حفيد الواثق الذي يأمر ببناء هودج عجيب لينال به رضا اليدوية التي أنتت بها عيونه المنتشرة في البر ، ويحرم ابن عمها المحب منها. وزمن ثالث حديث يتأمل فيه الشاب العالم الخارجى من خلال نافذة حجرته بالمستشفى التي تقرر إجراء عملية في قلبه بها، وهو أيضاً الزمن الذي يبحث فيه الشاب عن سر جلالة الملكة ميريت أمون وما تيسر من بقايا البريا.

يتوازى مع هذه الأزمنة المتعينة بإشكالياتها زمن آخر يرد في الوحدة الرئيسية : النزول . وهو زمن غير محدد ولا متعين. وهو أمر ينسجم مع الوظيفة السردية لهذه الوحدة التي تعالج بالرمز والايحاء ، وعبر أساليب تناصية عديدة مسألة الوفود إلى العالم، ثم العبور إلى الآخرة عبر الموت: فالشخص يأتى إلى النزول ويعبر القنطرة إلى المدينة وفق نظام للعبور هو النظام الحاكم لعلاقة الحياة بالآخرة. فالنزل ما هو إلا محطة مؤقتة، عتبة مؤدية، نقطة عبور، الكل غرباء في النزول، إنهم جاءوا بهدف الإقامة في المدينة ، والاستقرار النهائي فيها.

إن الراوى في "سفر البنيان" يتوسل في كثير من الحكايات بالغرائبية، أى

بأفعال وأقوال على لسان الشخصيات تتجاوز ما هو منطقي وواقعي ، وتقرب مما هو عجائبي ولا معقول.

وهذه التقنية من العلامات البارزة في أعمال الغيطاني منذ روايته "وقائع حارة الزعفراني". وفي نص "سفر البنيان" مواقع كثيرة نجد أنفسنا فيها مع تلك الغرائبية.

إن الفعل أو القول الغرائبي حين يكون مقرونا بالتأمل الفلسفي والإبحار في المجردات ، فإن الناتج يكون نصاً ملفزاً يحتاج إلى جهد كبير لفك شفراته والاقتراب من جوهر المعنى فيه، الذي يصله بالعالم الذي يعيشه القارئ.

وفي "سفر البنيان" تطرح الحكايات في تضافرها مع المصطلحات والمتمركزة جميعها حول وحدة النزول معاني جزئية حول السلطة والقهر والموت. أما المعنى الأعم والدلالة الأشمل فتتصل بالإنسان والوجود وحكمة الحياة والعبور إلى العالم الآخر ونسبية المعرفة لدى الشرق والغرب ، وموقف العلم من التراث الديني.

وكما هو في أعمال الغيطاني العظيمة، يتوسل المؤلف بعناصر تراثية يستعصمها في نسج النص ليدعم بها الدلالة العامة للعمل ، يستخدم لغة سردية موحية ومجردة، لكنها قريبة، صعبة، لكنها محببة. ومن خلالها تتكشف رؤية الكاتب للعالم والإنسان، لاندماج الإنسان في الكون، والكون في الإنسان؛ هذا الاندماج والاستدماج الذي هو سر البنيان الأعظم وقانونه.

إن الجمع بين الفكر الفلسفي والتشكيل الجمالي في عمل أدبي ليس أمراً سهلاً ، ولا هو متاح لكل كاتب . ولذلك نجد أن بعض الأعمال التي حاولت أن تجمع بين الرؤية الفلسفية والصور الفنية قد سقطت في هوة الوعظية لأنها بالغت في الذهنية.

أما البعض الآخر فيجد نفسه وقد جنح إلى الاستسلام للإيديولوجيا التي تثقل العمل وتجعله يتسم بالمباشرة.

أما في بنية "سفر البنيان" فتتداخل الشعرية مع الفكرية في علاقة عضوية، مما يفتح أمام المتلقي أفقا جماليا وفكريا غير محدد. من هنا تأتي القيمة الكبرى لأعمال الغيطاني كفنّان يثرى حياتنا بجماليات متجددة، ومن هنا يحق لنا أن نشهد له بدور الرائد في دفع فن الرواية إلى المستوى المرموق في حقل الأدب على النطاقين، العربي والعالمي.

# قصائد عن الوحدة

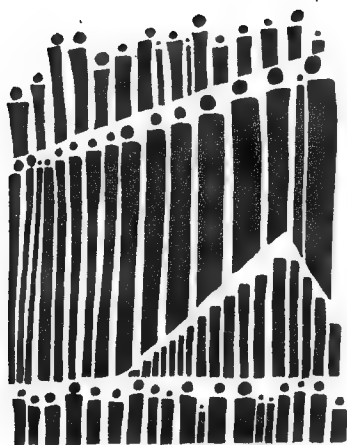
د. نصار عبد الله

## ١- فى الشوارع البيضاء التى أسير بها كل يوم

ما هذا الذى أجنيه الآن؟  
نعم ماهذا؟

أنتم تصافحون قلبى العجوز  
تصافحون كلماتى التعسة  
وتمسحون على جسدى العارى  
العارى من أجلكم  
لا هرباً من أمواتى الحمقى  
ومنحنياتى المظلمة

ما هذا الذى خبأته فى صدرى أعواماً  
ثم تذكرته  
ثم نسيت  
ماهذا الذى تلقون به إلى



فى كل الشوارع التى أسير بها  
فى كل الأرواح التى أحملها فى يدي

أنا الرمادى الكئيب  
فى كل الشوارع التى أصادفها  
فى كل الطرقات التى صادقتنى

فى كل الأوقات  
حين أحمل قطة فى صدري  
أو أداعب أصابع قدمي

أنا الوحيد بلا شك  
تعبرون إلى صدري الآن

ما هذا الذى أجتبه  
أنا الذى أوقظ الأحجار الليلية  
كى تحدث  
أنا من صادق الضفادع الكئيبية الخضراء  
فقط كى تنظر فى وجهه  
ليرى «كم صادق أنت»

ما الذى أخافنى الآن  
فى كل الأرواح التى أسير بها  
فى كل الطرقات التى أحملها فى يدي

## ٢- «وحيد ومبتل»

ها هو  
يستلقى فارداً ظهره  
كى لا تصطدم به الطيور الليلية  
عندما يفلق عينيه  
فهو اليوم أيضاً  
وحيد مبتل  
كل الذين مروا فوق رأسه

كل الذين طاردتهم  
أولئك الذين طاردتهم  
أولئك .. أولئك  
الذين أطفأوا أسللتهم الثقيلة فى وجهه  
أولئك الذين لم يعرفوا أنه وحيد

ها هو  
يخلق فمه  
ربما .. كي لا تدخله سمكة  
يعلق ابتسامته  
لم يعد فى حاجة إليها  
لأنه لا ينوى أن يخيف مزيدا من الأطفال  
ماذا عن الأتربة التى  
نسى إدخالها صدره ؟

ها هو  
هل تبصروه ؟  
يعقد جبهته  
ويحزم ساقيه  
يفرد روحه  
ويرفع السماء قليلا

ها هو  
يتمنى أمنيته الغالية .. ثانية  
يفلق نافذته البيضاء  
وينام ببطء  
مثل أى وحيد  
مبتل.

## البحث عن ذات المقام الرفيع

شعر د. عيدروس نصر ناصر - اليمن

حتى إذا ما شاهدوا أطيافها  
وتوهموا قرب اللقاء الممتع  
زادت غموضاً رائعاً وتدللاً  
وترففت في الوصل أي ترفع

\*\*\*

ولقد سألت الضوء عنها والدجى  
فإذا هما متحيران لمطمئني  
لم يدركا ما مقصدي، ما غايتي  
لم ينصحا عن أي ردٍ مقتنع  
وبحثت عنها في السماء مفتشاً  
بين الكواكب والنجوم اللامع  
فإذا النجوم تنافرت أضواءها  
تسعى لجمع حصيلة لم تجمع  
ولكم سألت البسمر عنها حائراً

فتتشتت من ذات المقام الأرفع  
وبحثت عنها في الفضاء الأوسع  
معمشوقة، محجوبة أسرارها  
«وهي التي سفرت ولم تقبرقع» (١)  
أنشئ بلا جرم ولا لون لها  
وجنبيلة «فجوق الجمال الأبدع» (٢)  
إنني أغتامر في هواها مفرماً  
وأهيم في عشقي لها وتطلعي  
أهفو إليها في صباية عاشق  
وأذوب في شوقي وجسمي تولعي  
«أنا لست في الحسناء» وحدي طامعاً  
كم طامع في وصلها كم مولى  
يتسابقون إلى رضاها كلما  
لاحت من الأفق بعض توقع

\*\*\*

ولقد زهدت من الحسبة تبتملا  
 في حبسها الغرى بغير تمنع  
 فـسـوأت أهراتى بـدون ترد  
 ومضيت في درب الثقة الخشع  
 وهجرت أفداحى وقلبي طامئ  
 وأبيت من قوتى «لما أشجع» (٣)  
 وحسبت عن خطر الروابى مقلتى  
 وحسبت عن شلو الأغاني مسمعى  
 وحسبت من طعم السعادة مهجتى  
 وسلخت أسالى التى فى أضلعى  
 وعزفت من وهم الغرام تعفنا  
 وسكنت درب الزاهد المتسرع  
 أرنو إليها وهى تدنو غبطة  
 منى وألمسها بلمس الإصبع  
 وأظننى قد صرت من ملاكها  
 وبأنها أقسى من ملائكة  
 فإذا الدنو يزيد من جهلى بها  
 وإذا ملاكى لم تصد فى الموضع

\*\*\*

لما حسبت بأننى قد نلتها  
 وفكرت روى للعنقا المزمع  
 ألفرتنى ما نلت إلا ظلمها  
 من بعدما قد خلقتها كانت معى  
 قد كنت أحسب أتنى عانقتها  
 فإذا الجميلة تختفى من مضجعى  
 «لما حلمت بها حلمت» بصهرة  
 لا تقطى وبقصة «لم تطع» (٤)  
 أسعى إليها طامعا فى بعضها  
 أوكلها فكأننى لم أطمع  
 من كان ينوى الاتفراد بوصفها  
 خمسر الرهان بعلمه المتفوق  
 لم يجدنى فيها شباب طائش

وركضت ركض اللاهث المتسرع  
 فتضاكت أمواجه من مطلبى  
 واستنكرت شطآنه مسا أدعى  
 ورجعت أبكى خبيتى ومرارتى  
 والبحر يلهو ساخرا من مرجعى  
 ويحشث عنها فى القصور مثقبا  
 وسألت فى الأكسواخ دون تسرع  
 وهرعت فى القباب عنها باحشا  
 ونشدتها فى الدارسات الأربع  
 فإذا الذى فى القصر يلهو عابثا  
 وإذا الذى فى الكوخ مشلى لا يعى  
 وإذا الذى فى الغراب مشلى هائم  
 وإذا الرياح تهزنى من موضعى  
 ولقد شمت من الزهور عبيسها  
 وطننتها فى عطرها المتسرع  
 وزعمت أنى فى الكؤوس جسرقتها  
 فإذا خلاف الوهم لم أتهجر  
 وعجبت من سجع الطيور فخلتها  
 فيه ولم تك فى غناء السجع  
 ولحنت فى ماء الجدول طيفها  
 فحسبتها فى الجدول المتسرع  
 فإذا المياه تسالمت معنارة  
 عنها وعن إسفارها المتسرع  
 وبحثت عنها فى المنام فلم أفسر  
 إلا بحظ الوهم المتسرع  
 أصحنت فى صوت الرعود قصريا  
 عنها فى وضوء البروق اللع  
 فإذا الرعود تنوح مشلى حيرة  
 وإذا البروق كأنها لم تلعب  
 «ذهب الربيع ولم تكن» فى زهرة  
 والصيف فى أضوائه لم تسطع  
 وأنى الحريف ولم تكن فى ريحه  
 ومضى الشتاء وطيفها لم يطلع

## هوامش على القصيدة

ورد في القصيدة عدد من التضمينات والتحويلات يمكن الإشارة إليها كما يلي حسب الأرقام الواردة في النص:

١ - تضمين البيت الثاني من قصيدة «النفس» للفيلسوف والطبيب المعروف ابن سينا الذي عاش فيما بين القرنين العاشر والحادي عشر والذي يقول فيه:

محجوبة عن كل مقلة عارف

وهي التي سمرت ولم تتبرقع

٢ - تضمين من قصيدة «العنقاء» لإيليا أبي ماضي في البيت الرابع الذي يقول فيه:

إني لنؤ نفس تهيم وإنها

لجميلة فوق الجمال الأبدع

وكل ما بين القوسين في الأبيات التالية مأخوذة من تلك القصيدة.

٣ - تحوير لقول إيليا أبي ماضي

وحطمت أقداحي ولما ارتو

وعفت عن زادي ولما أشبع

٤ - تحوير للبيت الذي يقول فيه إيليا:

لما حلمت بها حلمت بزهرة

لا تجتنى بنجنتي لم تطلع

٥ - تحوير لقول إيليا:

صفرت يدي منها وبى طيش الفتى

وأضلني منها ذكاء الألعى

٦ - تحوير لقول إيليا:

فتقطعت أمراس أحلامي بها

وهي التي من قبل لم تنقطع.

لم يدنني منها «ذكاء الألعى» (٥)  
فتزعزعت في الوصل أحلامي بها  
«وهي التي من قبل» لم تتزعزع (٦)  
وبلعت مأساتي وطلقت المنى  
ومضيت أحسوسكوتي وتضرعتي  
غمير الأسى وروحي وزادت لوعتي  
وغرقت في يأسى وقاضت أدمعي

\*\*\*

وعلمت بعد اليأس أن حبيبتي  
موجودة ملء الوجود الأوسع  
موجودة في الشهد والصبار في  
صوت الأغاني والنحيب المفجع  
في كل شيء ظاهر أو باطن  
في كل سام أو حضيفض أوضع  
وبأنها مثل الهواء مشاعة  
ومشاعة مثل النهار الأروع  
تأتي لمن يسعى إليها صادقا  
ويصونها في رهبة وتخشع  
نمضي الحياة تسابقا في وصلها  
ونفيع عنها كالقطار السريع  
وتظل خيالة كنه ردائق  
بوميضها التنالق المتطلع  
أزلية قبل الوجود وجودها  
أبدية بعد الفناء المتفزع  
جزئية كالكون في أجزائه  
كلية كاللهم لم تتوزع  
ملء المكان بهما واضجيجها  
ملء الزمان بهما التشمع

أبين

يناير ١٩٩٧م

# الماركسية والفكر المصرى الحديث

(الجزء الثانى)

إعداد: خالد البلشى

فى العدد الماضى نشرنا الجزء الأول من هذه الندوة المهمة، وقد احتوى على عرض تاريخى وتحليلى قيم لظروف دخول ونشأة الفكر الاشتراكى بمصر، قدمه الباحث الجاد الزميل د. أنور مفيث، وهو بمثابة تلخيص لموضوع الدكتوراة الخاصة به.

وهنا نقدم الجزء الثانى الذى يحتوى على الصوارات التى دارت مع الباحث والردود عليه من المثقفين حضور الندوة، التى أدارها المفكر محمود أمين العالم، وعقدت بمقر حزب التجمع مؤخرا، ضمن النشاط الثقافى المصاحب للتحضير للاحتفال بمرور ١٥٠ عاما على صدور البيان الشيوعى (١٨٤٨).

«أدب ونقد»

## المناقشات

محمود أمين العالم:

شكر الدكتور أنور وأعتقد - وأظنكم معي - أنه ليس صحيحا كما قال إن ما قدمه كان مجرد عرض تاريخى. بالفعل كان هناك إطار تاريخى وكان هناك

استعراض تاريخي لكننى أستطيع أن أرصد أن د. أنور كان يسعى لتقويم كل مرحلة وتحديد ملامحها.

قد نتفق وقد نختلف حول بعض الأمور. فمثلا بالنسبة للأفغانى أنا لدى بعض التحفظات، وبالنسبة للمنصورى فلى بعض التحفظات أيضا. كما أن لى تحفظات على بعض المراحل لكننى حقيقة أجد أن مجمل الأمر تم تناوله بشكل علمى يجمع بين الاستعراض التاريخى ومحاولة تقويم هذه المراحل وكشف الآليات الحاكمة فى كل مرحلة. والآن أترك لكم الكلمة للحوار مع د. أنور.

#### د. عبد الجواد عمارة:

فى البداية أتوجه بالشكر الكبير والكثير للأخ الدكتور أنور مغيث لما أضافه إلى معرفتى عن موضوع الفكر الاشتراكى فى مصر. لكن لى بعض التساؤلات حول الموضوع. إن الشيخ محمد عبدة لم يأت ذكره على الإطلاق فى سردك لتطورات الفكر فى مصر وهذه نقطة أولى.

كان لدى انطباع دائم وقوى إنه كانت هناك حركة تنوير فى مصر منذ أيام رفاعة رافع الطهطاوى. وأن هذه الحركة كانت تحاول تطوير وتنقية الفكر والتراث لتقديم شيئا جديدا. لكن ما ذكرته من أفكار لرفاعة رافع أو لإجمال الدين الأفغانى أو لغيرهما لا تمت بشيء لما كنت أتصوره. فمثلا أنت قلت أفكاراً غريبة لحكاية كروية الأرض وأنها حشو يستفاد منه فى العلوم. فأين ما كنا نتحدث عنه من حركة التنوير والتي كنا نقول عنها أن حركة التنوير التى حدثت فى القرن الماضى لم تنجح حتى الآن وتراجعت فأين هذه الحركة؟

أنا لا أعرف ما هو هذا التنوير الذى كنا نتكلم عنه إذا كانت هذه هى الأفكار التى كان يتحدث عنها هؤلاء الناس!! وهل هذه الأفكار التى تبدو لى متخلفة وغير جيدة من منظورى الآن هل من المحتمل أن تكون متقدمة على أيامهم؟ بشكل عام فإن ما سردته لا يدل على أنه كانت هناك حركة تنويرية يعتد بها.

#### السفير بهى الدين الرشيدى:

د. أنور تكلم عن القرن التاسع عشر وتوقف عند أهم مرحلة وهى مرحلة الحركة الوطنية وكيف أن مجموعة الماركسيين المصريين مثلين فى بعض التنظيمات السرية والعلمية كان لهم دور كبير فى قيادة الحركة الوطنية فى مصر. التى انعكست على كل المنطقة والتى كانت بلاشك تمهيدا لقدم ثورة يوليو. فلو لا الحركة الوطنية فى الأربعينيات ما كانت ثورة يوليو بهذا النجاح. ولحسن الحظ أنه يجتمع فى هذا المكان أخوة من الذين شاركوا فى الحركة الوطنية أعرف منهم محمود العالم، ومحمد الجندى، ونبيل الهلالى وآخرون.

والحقيقة إن هؤلاء الأشخاص مع مجموعات كثيرة جدا منهم من هو معنا على قيد الحياة ومنهم من رحل قد استفادوا من الخلفية الماركسية ووضعوها موضع التطبيق وتحالفوا مع جميع القوى الثورية التي كانت موجودة سواء في الوفد والطلبة الوفدية أو بعض عناصر الحزب الوطني أو المستقلين لتكوين القيادة الرشيدة والثورية التي قادت الحركة الوطنية في ذلك الوقت.

وكلنا يعرف ما حدث من أحداث عند كوبرى عباس وفي يوم الجلاء. فانا أذكر أنه في يوم ٢٦ فبراير سنة ١٩٤٦ قد قامت أكبر مظاهرة رأيتها في تاريخ مصر الحديث، حيث كان أول فرد فيها عند الإسعاف وكانت ممتدة في الوقت نفسه حتى ثكنات قصر النيل وكان على رأس هذه المظاهرة الكثير من الزعماء. بما يعكس مدى كفاءة هذه المجموعة التي قامت بذلك.

فكيف استطاعت هذه العناصر أن توجه الحركة الوطنية بهذا الشكل؟

وكلنا يعرف ما حدث بعد ذلك من تطورات. ففي عصر عبد الناصر ورغم المعتقلات فلقد ظل لليسار الماركسي دوره في الثورة وأمكن له أن يفصل بين الخلافات الجانبية والشخصية مع الثورة وبين المضمون الحقيقي لمطالب الثورة في التحرر الوطني والاقتصادي إلى آخره. أعتقد أن هذا دور مهم جدا كان مهما أن نتعرض له.

صلاح عدلى :

أنا أشعر بأنه نتيجة لقصور دور اليسار والبرجوازية المصرية الاجتماعية والاقتصادية، وأيضا نتيجة أنه كان لديها قصور كبير جدا في جانب التحرر الفكري ونشأة الفكر العقلاني في مصر، فلقد وقع على المفكرين الاشتراكيين في مصر مسئولية متعددة الجوانب في حالة لم يكن لديهم فيها أى إمكانيات يستطيعون أن ينشروا بها مثل هذا الفكر الذي يحتاج لمؤسسات. وبالتالي فهم بالفعل كانوا يواجهون مسألة نشر فكر علمي ديمقراطي ونشر فكر ليبرالي ونشر فكر اشتراكي والقيام بنضال مع الطبقة العاملة في الوقت نفسه.

وحتى لا نظلم المفكرين الاشتراكيين والماركسيين فإن هذه كانت إشكالية حقيقية. لأن ما حدث في أوروبا كان بالفعل مختلفا عما حدث في مصر. فحتى ماركس وكل المفكرين العظام الذين لعبوا دورا في نشر الفكر الماركسي أتوا على أرضية علمية وتطور فكري طويل سمح لهم بأن يطوروه ويبلوروه في مجتمعاتهم.

المشكلة الثانية أو الإشكالية الثانية التي أشعر أنه لا يزال لها جذر في مصر إلى الآن هي مسألة عدم تطور الفكر الفلسفي في مصر بشكله الصحيح. فدائما كانت هناك إشكالية وهي أن الفكر الفلسفي لا يطرح حتى نهايته بشكل علمي.

فحتى في وسط الأحزاب وهي تسعى لجرد تشقيف عضويتها وليس لبث نوع من الثقافة التي تهدف لتثوير المجتمع كله كانت هناك إشكالية في طرح القضايا الفلسفية-بحرية، واعتقد أن هذا الأمر موجود لدينا منذ أيام بن رشد. وحتى الآن لم تنجح الحركة الديمقراطية والثورية في أن تطرح القضايا العلمية بحرية دون أن تواجه بالتفكير. وهذه مسألة في غاية الصعوبة لأنه من غير الممكن أن نطور فكر اجتماعيا واقتصاديا وإنسانيا له استراتيجية بعيدة المدى بدون طرح مسائل فلسفية بشكل جرىء وواضح وصحيح. وهذه إشكالية تحدث عنها عابد الجابري واعتبر أن هذا قصور في العقل العربي والخطاب العربي بشكل عام، وإن كنت اختلف معه. فأنا أعتقد أن هناك بالفعل خصوصية في الفكر الفلسفي الإسلامي والتراث الإسلامي بشكل عام.

النقطة الثالثة هي مسألة مرتبطة بما قلته أيضا. وأنا أرى أنه أن الأوان لتجاوزها وهي طرح مسألة العلمانية بشكل واضح في الفكر الماركسي بشكل خاص والفكر الاشتراكي بشكل عام والتي أرى أنها أساس للنضال الفكري والنضال السياسي والنضال الاقتصادي. فحتى هذه اللحظة هناك بالفعل خوف من طرح مسألة العلمانية. وهي ما تكلم عنه د. أنور في الازدواجية في التعامل بين الدين والماركسية. فبالفعل هناك لغتان وطريقتان للتفكير. فالفرد بينه وبين نفسه يفكر بطريقة، لكنه يتعامل مع الناس بطريقة أخرى. وهذه مسألة في غاية الأهمية هي صعوبة حقيقة ولكنها مسألة في صميم الإشكاليات الفكرية التي تواجه الفكر الماركسي في مصر.

آخر نقطة هي مسألة دور الأجنبي في نشر الفكر الماركسي في مصر والتي تعرض لها د. أنور بشكل جزئي. وأنا أعتقد أنها مسألة تحتاج لنوع من التحليل العلمي الدقيق حتى لا تصبح تهمة معلقة باستمرار فوق الماركسيين. ومن ناحية أخرى حتى نرى الحدود التي أضافها الأجنبي لنا وأيضا نحدد الجهد العظيم الذي قام به المصريون. فأنا أرى أن هناك مغالطة تاريخية في هذه المسألة، وذلك نتيجة لعدم نشر الفكر الماركسي الذي قام به مفكرون مصريون. وهذا بالطبع لا يعنى إدانة للأجانب الذين لعبوا دورا تحكمته فيه ظروف كثيرة ليس مجالها الآن. لكن هذه المسألة تحتاج بالفعل بحثا جيدا من جانبنا.

د. مجدى عبدالحافظ :

الفكر الماركسي لم يدخل مصر عن طريق التفكير بدون النقل، وبالتالي فلقد حدثت تدخلات شديدة جدا في عملية النقل والترجمة، سواء كان نتيجة للجهل باللغة أو تجنبنا لطرح الواقع الذي كان موجودا في هذا الوقت. في الحقيقة هناك العديد من الإشكاليات خاصة بالأرضية التي دخل عليها الفكر



الاشتراكي أو الفكر الماركسي تمثلت في شكل بارادوكس (تناقض) بين الواقع وبين ما يعطيه، بمعنى أن البعض عندما يأتي لتقويم التجربة التاريخية فإنه غالباً ما يتصور أن أمامه طريقتين أما أن يحمل التاريخ بأكثر مما يحتمل فيقول مثلاً أن سلامة موسى كان شيوعياً وأنه كان ماركسياً. أو أن يقول إن جمال الدين الأفغانى لم يستطع أن يفهم الأبعاد الأساسية في الماركسية، أو أنه لم يدرك أدوات الماركسية، وبالتالي أخطأ أدواته فقال ما قاله، وهذه إشكالية نابعة من الواقع، لأن الواقع لا يمكن أن يتيح للشخص أن يقول أكثر مما يحتمل هذا الواقع.

لقد كان هناك واقع تراثي، واقع تقليدي. وكان هناك فكر ديني سائد، وبالتالي فالتعامل مع هذه الأرضية الدينية السائدة كان لابد معه من محظورات، بحيث لا يستطيع أحد أيا كان أن يدخل ويضرب بعرض الحائط بهذه التصورات، وذلك لأسباب كثيرة ومتعددة.

الإشكالية الثانية في إشكاليات الواقع وما يعطيه كانت غياب الفاعل الاجتماعي، وهذه مسألة في غاية الأهمية. فالفكر الاشتراكي لم يبدأ في أوروبا بدون وجود فاعل اجتماعي وأخ. هذا الفاعل الاجتماعي تمثل في القيام بالثورة البرجوازية. فلقد كانت هناك طبقة برجوازية لديها مصالح تدافع عنها. وتستطيع في نفس الوقت أن تدخل في صراعات عديدة باسم هذه المصالح لأنها كانت تدافع عن مصالحها الحقيقية.

عندنا في مصر كان هذا الفاعل الاجتماعي غائباً. لم يكن هناك فاعل اجتماعي بل فاعل ثقافي. بمعنى أن الدعاة للفكر الاشتراكي في مصر لم يكونوا يدافعون عن مصالحهم الشخصية ولكنهم كانوا يدافعون عن أفكارهم والمسألة هنا مختلفة. فمن يدافع عن مصالحه الأساسية يدافع عنها بكل حماس حتى ولو أدى هذا إلى التضحية بذاته وبنفسه. بينما من يؤمن بفكره فإنه يدافع عنها بأقصى ما تسمح به ظروفه وهذه مسألة في غاية الأهمية.

لم يستطع الواقع المصري أن يخلق هذا الدافع الاجتماعي نتيجة للظروف المشوهة التي كانت وجوده به آنذاك، خاصة في بناء البرجوازية. فعدم موجودة برجوازية يؤدي بالضرورة إلى عدم وجود طبقة عاملة. وبالتالي هل نستطيع أن نعتبر الطبقة العاملة التي كانت موجودة حينذاك طبقة عاملة بالمفهوم الحقيقي للطبقة العاملة ١٩٢٠ هذه مسألة أخرى لابد أن نوضع في الاعتبار.

الإشكالية الثالثة هي فكرة الأزواجية. فنتيجة لعدم وجود فاعل اجتماعي ظهرت هذه الأزواجية. هذه الأزواجية لم تنتج حركة تنوير حقيقية. نعم كانت هناك حركة تنوير لكنها كانت حركة تنوير بشروط الواقع أي أن الفكر لم يستطع على الإطلاق أن يخرج عن شروط واقعه، بمعنى أنه يتعامل مع واقع

تراشى تقليدي، فبالتالى عليه أن يساير هذا الواقع ولا يضرب مباشرة. وبالتالي فإن الطهطاوى عندما تحدث أو نقل ما نقل لم يكن يستطيع أن يقوم بأكثر من ذلك. ومن أتوا بعده لم يكونوا يستطيعون أن يقوموا بأكثر من ذلك. ازدواجية أتت مع الذين دعوا إلى الفكر الاشتراكى. فعلى المستوى الفكرى كانوا منتهى الثورية لكن على مستوى التعامل مع الواقع الاجتماعى فكانوا متحفظين أو كانوا تقليديين. بمعنى أن الواحد منهم يدعو لتحرير المرأة لكنه يتصرف فى بيته كرجل تقليدى، وهذا ما حدث مع سلامة موسى. كان الواحد يود تحرير المرأة على ألا تكون هذه المرأة زوجته أو ابنته أو أمة امرأة تخصه. البعض منهم كان يتعامل مع الواقع من فوق، أى أنه لم يكن يدخل فى أعماق هذا الواقع.

الإشكالية الرابعة هى فكرة أساسية، وهذه الفكرة خلقت إشكالية أخرى. هذه الفكرة هى فكرة وجود الاستعمار. فالتعامل مع الفكر الغربى فى هذا الوقت وتبنيه كان حوله تحفظ شديد جدا لأن تبني الفكر الغربى كان يقع هؤلاء المجددين أو هؤلاء المنورين فى صفوف الرجعية، وبالتالي فى صفوف من يتعاون مع الاستعمار، والفكر الاشتراكى فى هذا الوقت كان يعتبر فكرا غربيا. وبالتالي كان المفكرون الاشتراكيون فى موقف لا يحسدون عليه. يريدون بث الفكر الاشتراكى لكنهم فى الوقت نفسه فى خوف شديد من التعامل مع الشارع، لأن الشارع كان يتصور أن كل من يروج أفكارا غريبة أيا كانت هذه الأفكار الغريبة، فهو مع الاستعمار. وبالتالي كانت هذه أيضا مشكلة.

الجانب الآخر من هذه الازدواجية هو نفى العلمانية.. فعلى ما اعتقد أن أحدا حتى الآن لم يدع إلى علمانية حقيقية. علمانيتنا دائما تصالح الدين بالعلم وتصلح كل شيء. والنماذج واضحة على التعامل الازدواجى مع الواقع مثل وجود الكتابات مع المدارس الحكومية. ووجود الطبيب النفسى مع رجل الزار أو الشيخ. ووجود كل المسائل العالية التقنية مع أقل درجة ممكنة من التخيل، وهذه مشكلة موجودة حتى الآن. وهو ما أدى إلى حدوث شكل من أشكال المعاشية أو التصالح ما بين القديم والحديث. وهذا ما خلق إشكالية ثانية. حيث خلق نوعا من العلاقة التجاورية بين البنى المختلفة. بمعنى أنه حدث تجاوز بين البنى الحديثة والبنى القديمة فى المجتمع، وهذا ما نفى أن تقام علاقة جدلية بين الاثنين كما حدث فى أوروبا.

بالطبع من الممكن أن يكون هذا راجعا لغياب الفاعل الاجتماعى. لكن غياب هذه العلاقة الجدلية الصراعية فيما بين القديم والحديث هو ما أدى إلى هذه الازدواجية التى نعانى منها حتى اليوم. فمضى سوف نستطيع أن نخرج من هذه الازدواجية التى تربطنا بواقع تقليدى نود أن نتخلص منه وأن نتخطاه.

#### محمود مدحت :

أنا أعتقد أن ما أثاره البعض بشأن الفكر الماركسى المصرى ومسألة أنه لم يكن مرتبطا بأفكار الواقع بقدر ما هو مرتبط بالفلسفات، وأنه كان مرتبطا بالتطور الأوروبى أكثر مما هو مرتبط بالتطور المصرى، أن هذا الكلام يعد قراءة ثانية للتاريخ مجاف للحقيقة.

فعندما دخل الفكر الماركسى مصر استطاع أن يستنهض أو يمد الطبقة العاملة بأسلحتها للحد الذى قامت فيه بإضرابات واسعة سابقة على ثورة ١٩١٩. وهى المظاهرات التى بدأت فى عام ١٩١٧ واستمرت حتى أوائل ربيع عام ١٩١٩. بحيث كانت ثورة ١٩١٩ تبدأ وإضرابات الطبقة العاملة فى السكك الحديدية موجودة منذ فترة طويلة.

إنّ الفكر الماركسى لم يكن يخص أفكاراً محلية وإنما يخص علاقات اجتماعية موجودة فعلاً فى الواقع، بحيث تكونت طبقة عاملة عبر نشاط طويل فى هذه الفترة. وأنا أعتقد أن انتماء الناس عبر الأجيال الثلاثة السابقة لم يكن انتماء نظرياً ولا فلسفياً بقدر ما هو انتماء لحركة اجتماعية موجودة فى الواقع شنت نضالها ولكنها ضربت، وذلك لأنه كانت هناك قوى أعنت منها على الجانب الآخر تساندها فكرة أممية أخرى - ليست الأممية الثالثة بتاعتنا - متمثلة فى الإمبريالية والاستعمار والقوى المحيطة بمصر.

كل هذا لا ينفى أن الفكر الماركسى فى مصر ضرب ضربات ساحقة على يد المثقفين فى لحظات فارقة من التاريخ المصرى عندما تعلق هذا الفكر وحلق فى كتابات هؤلاء الناس، وليس فى الواقع، فعزل الناس عن أن ترتبط بالأفكار العامة، سواء أفكار التنوير أو أفكار الحركة الاجتماعية.

#### محمد عبد الوهاب أحمد :

فى الأساس أنا لا أعرف لماذا نجعل مسألة دخول الماركسية إلى مصر عبر الأجانب أو عبر المصريين مشكلة؟ فالبيان الشيوعى فى الأصل والفكرة كلها فكرة غربية نتجت بعد تطور مجتمعى غربى كان يسير على قدمين. القدم الأولى كتشافات علمية فى أمور الطبيعة واكتشاف إمكانيات الطبيعة من خلال العلوم الطبيعية وإنجازاتها التى اعتمد عليها كارل ماركس وإنجلز فى أن يكونا رؤية متكاملة لتطور المجتمع. أما القدم الثانية فكانت تنظيماً مجتمعياً أنتج طبقتين متضادتين ولكل منهما مصالح مختلفة فكان لابد أن يخرج الفكر الذى يعبر عن كل طبقة. فبدون شك فإن هذا البناء المتكامل الذى أنتج الفكر الماركسى لم يكن لنا شأن به بل كنا بعيدين عنه.

وبالتالى فإن الفكر الماركسى أو الاشتراكى بشكل عام هو فكر غريبى انتقل إلى مصر إما عن طريق المصريين الذين سافروا إلى الخارج أو عن طريق الجاليات الأجنبية التى كانت موجودة فى هذا الوقت.

وأنا لا أرى أية غضاضة فى ذلك، فالفكر الماركسى فكر إنسانى عالمى عام، وليس هناك ما يدعو لإنكار أن هذا الفكر قد انتقل إلينا عبر الغرب.

وكذلك أنا أعتقد أنه ليست هناك غضاضة من الاعتراف بأنه لم تكن هناك طبقة عاملة حقيقية نستطيع تحديد معالمها بشكل حقيقى حتى قيام الثورة الوطنية المصرية التى استطاعت أن تضع بعض القواعد لهذه الطبقة فى أيام عبد الناصر، فهذه الطبقة قبل ذلك كانت عبارة عن أشخاص ينتمون لفكرة ويتمسكون بها بشكل كامل. ويتخلون عنها عندما لا يكونون قادرين على التضمينات وهذه حقيقة. لكن مع صعود الحركة الوطنية فى الأربعينيات ظهرت تنظيمات حقيقية للشيوعية والشيوعيين المصريين. لتبدأ الفكرة فى التحدد والتشكل عندما أصبحت هناك ضرورة اجتماعية لوجودها فأنا لا أفهم لماذا نتخوف من ذلك.

نحن بالفعل لسنا بناء الفكر الاشتراكى ولسنا الذين خلقنا الفكر الاشتراكى. الفكر الاشتراكى نتج عن تطور مجتمع اجتاز مرحلة تاريخية معينة ليدخل فى مرحلة أخرى. فعندما عرفت أوروبا البخار فى أوائل القرن التاسع عشر فإن مصر لم تكن قد سمعت شيئاً منه، وكذلك كانت المنطقة كلها.

البخار أنتج مصانع والمصانع أنتجت أصحاب مصانع وأنتجت عمالاً وپروليتاريا. وكان هذا هو الأساس الذى بنيت عليه الفكرة. فالفكرة لم تكن شطحات فى الهواء، وإنما كانت مبنية على أسس علمية وصراع طبقي واضح ومحدد. وهذا لم يكن موجوداً فى مصر ولا ندعى أنه كان موجوداً فنحن لم نزل نبحث عنه حتى الآن. فحتى ما أنتجته التجربة المصرية وما عملته من زيادة فى الطبقة العاملة بدأ يختفى اليوم لأن العملية لم تكن أصيلة.

فى النهاية فأنا أعتقد أن الفكر فكر إنسانى ومن حقنا أن نأخذة حتى ولو لم يكن ملكنا فهذا ليس بعيب.

د.أنور مغيث :

بالنسبة للدكتور عبد الجواد فيما يتعلق بالشيخ محمد عبده. أنا لا أقوم بعمل رصد لحركة التنوير أو أقوم بتقويمها وفرز حسناتها وسليباتها. فأنا كنت أتكلم عن التعرض للحركات الاجتماعية فى الغرب ومصادر معرفتنا بها والمعلومات التى وصلت لنا عبرها.

فى هذا المجال يمكن التعرض للشيخ محمد عبده فى موقفين. الموقف الأول

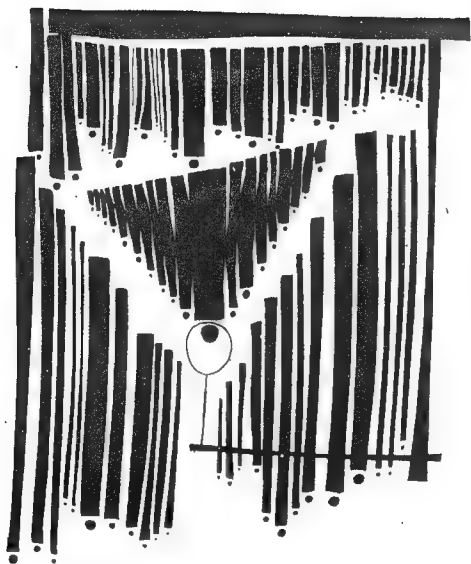
موقفه من الثورة العرابية فنتيجة للحديث عن الثورات الاجتماعية في الغرب فإن فكر النهضة تبينى ثلاثة أشياء، أولاً فكرة الثورة، ثانياً تغيير شكل الحكم، ثالثاً فكرة الملكية العامة. هذه الأفكار دخلت لنجدها عند الكواكبي والأفغانى اللذين تعرفاً عليها من خلال الصراع الاجتماعى في الغرب.

محمد عبده أيضاً هو الذى أخرج فتوى بإباحة إضراب العمال. الفتوى طلبها منه فرح أنطون عندما بدأ كل من جورنال الأهرام والمقطم يقولان إن عمالنا يقلدون عمال أوروبا مثل القروء ويقومون بعمل إضرابات مثلهم ونحن ليس لدينا ما يبرر الإضراب. فطلب فرح أنطون من محمد عبده أن يقول رأى الدين في إضراب العمال فأباح محمد عبده الإضرابات في حالة إحساس العامل بأنه لا يأخذ حقه.

أما بخصوص اندهاشك من كلامى عن التنويريين وأنهم أناس لم يكونوا كذلك أو أنه لم يكن تنويراً. فهذا لم يكن الهدف الذى كنت أود قوله. الفكرة التى كنت أتكلم عنها وأنا أتكلم عن الطهطاوى أننا غالباً عندما نأتى لنتكلم عن الفكر الاشتراكى نبدأ بالطهطاوى، وأنا أقول إنه ليس له علاقة بذلك. فلقد أصبح اشتراكياً بأثر رجعى، بمعنى أنه دعا لمجانية التعليم ودعا إلى تطوير المجتمع وإلى الإصلاح الزراعى وإلى التحديث وإلى مساواة الناس أمام القانون. وكل هذه أفكار حملها الاشتراكيون في برامجهم عند ما أخفقت البرجوازية في تحقيقها. فالبرجوازية لم تكن تجرؤ حتى على وضع هذه الأفكار في برامجها. ولذلك، فعندما وجد الاشتراكيون أن الطهطاوى تكلم عن برنامجهم الذى يحملونه اعتبروه اشتراكياً، في حين أنه لم يكن يتعامل مع نفسه على أنه اشتراكى حينما كتب ذلك.

بالنسبة لما قاله السفير بهي الدين فيما يتعلق بربط تاريخ الفكر الماركسى وعلاقته بالفكر المصرى بواقع اليوم، فبالتركيد هذا شيء مهم ومفيد وضرورى أن نتحرى علاقة الفكر الماركسى بواقع اليوم، وهذا ليس حرصاً على الفكر الماركسى وتجديده مثلما نتحدث عن تجديد الفكر الدينى حينما نجد أن هناك أفكاراً علمية تجاوزته، فهو إن لم يكن فكراً يواكب الواقع فلا داعى له، وإنما هو فقط من باب معرفة هل المشروع التحررى للإنسانية مازال مطروحاً أم لا وأشكال الاغتراب التى تعانيها الإنسانية من الاستغلال والقمع مازالت موجودة أم لا وعلى ذلك فما محل هذا النزوع التحررى من الأعراب اليوم؟ بالطبع هذا سؤال مهم. لكنه سؤال كبير ربما أكون بطرعى لبعض بدايات الفكر الماركسى أسهم في وضع نقطة للتفكير والتأمل.

الأستاذ صلاح عدلى يتكلم عن تصور قصور البرجوازية ليس فقط في الناحية الاجتماعية ولكن في التحليل الفكرى. وأنا بقدر ما غير موافق على ذلك لأن



البرجوازية كانت أكثر راديكالية في تحليلها الفكري عن حركتها الاجتماعية. بالطبع حدث تكوص فيما بعد نتيجة لإدراك البرجوازية لضعفها وعدم قدرتها، إلا أن لحظات التنازل الثوري تطرح أفاقاً للفكر لا يستطيع أن يتجاوزها في حالة الحرب معه. فنجد أن عدداً من المفكرين أنفسهم يتراجعون عن فكرهم بعد ذلك، سواء كان طه حسين أو منصور فهمي أو غيره لكن فكرتهم مازالت باقية وفعالة.

في هذا الإطار أرى أن المثقفين الماركسيين كانوا امتداداً لمشروع التنوير والتحديث نفسه بكل ما طرحه من تحديات أمام الفكر المصري.

عدم تطور الفكر الفلسفي الماركسي في مصر أننا أرى أن الذي لعب الدور الأكبر فيه هو فرض الماركسية اللينينية كما صاغها ستالين كإطار فلسفي للإبداعات المترتبة عليه بمعنى أن هذا هو الذي لم يكن ممكناً الخروج عليه من الناحية الفلسفية في مصر. في حين أننا نجد مفكراً مثل جرامشي يتكلم عن أنه يتعجب لماذا يقال من الماركسية أنها فلسفة مادية في حين أن ماركس ليس له علاقة بالمادة التي سماها هو فلسفة الممارسة العملية. فالماركسية لم تأت لكي تقدم لنا تحليلاً لكيفية عمل الطبيعة، إنما تحليل للتاريخ كيف يسير. وهذا إطار مختلف تماماً عن المادية الجدلية التي كان يتكلم عنها ستالين في الطبيعة ثم انطلاقاً من الطبيعة إلى تاريخ الإنسان. فالالتزام بهذا الإطار الفلسفي لعب دوراً كبيراً في تعويق الفكر الفلسفي الماركسي في مصر.

بالنسبة لدور الأجانب فإنني أعتقد أن البحث عن دور للأجانب يكون في مجال الحركة وفي التحالفات وفي البرامج والتكتيكات، أما في الفكر فالتأثير لن يكون كبيراً. لأن الفكر إما أن يبسط أو يترجم. وهناك مصادر نظرية أصلية سواء كانت أجنبية أو مصرية نستطيع أن نتعرف من خلالها هل حدث تحويل لهذا الفكر أم لا. وهذه مسألة ينبغي أن نتعامل فيها مع الأجنبي أو المصري على قدم سواء.

فيما يتعلق بما قاله د. مجدي بشأن الترجمة فبالطبع هناك فحص نقدي للترجمة وعودة للأصول التي ترجمت عنها وعملية لتفسير تطور المصطلح. فمثلاً نجد أن أحمد رفعت في ترجمته لكتاب "الدولة والثورة" يترجم كلمة البرجوازية بحوالي ١٧ كلمة في نفس الكتاب. مرة أصحاب رؤوس الأموال - الوجهاء، والنبلاء - الأعيان - ذوي الأملاك لكن الكلمة المترددة دائماً كانت الأعيان وهذه كانت أول ترجمة للبرجوازية. وذلك لأن لينين يتكلم عنها في "الدولة والثورة" باعتبارها الطبقة السائدة التي تملك السلطة والتي تأخذ بناحية المجتمع وليس باعتبارها صاحبة المصانع. وفي مصر فإِنَّ المقابل لها في هذا الوقت كان طبقة الأعيان. لأنهم أصحاب مجالس المديرات والجمعية

## العمومية.

فالانتخابات كانت بالضرائب. الذى يدفع ٥٠ جنيه فى السنة كان هو الذى يشرح والذى يدفع ٢٠ جنيه كان هو الذى ينتخب وبالتالي كانت طبقة الاميان بالنسبة له هى البرجوازية . رغم أنها فى الماركسية طبقة مخالفة لذلك تماماً . أما فيما يتعلق بمسألة أننا ننظرنا للأفغانى أو للطهطاوى أو محمد عبيده بشكل ما فإننا نحمل التاريخ أكثر مما يحتمل فأنا أرى أن هذا فى الحقيقة نقد معوق للنقد عندما نقول لمن يأتى لينتقد الطهطاوى أو الأفغانى أنت فى القرن العشرين فكيف تحكم عليه وهو ابن القرن التاسع عشر؟ فلا بد أن يكون هناك فحص نقدي لكل هؤلاء الناس وماذا تركوا لنا.

أنا لست متضامياً من الأفغانى ولا أتكلم باعتبارى مختلفاً معه. أنا أتكلم على اعتبار أنه كان هناك مجتمع فى لحظة تاريخية معينة يريد معرفة ما هى الحركات الاجتماعية فى الغرب فماذا كانت المصادر المتاحة له؟

وأنا أقول أن هناك مصدراً قدمه الأفغانى اسمه رسالة الرد على الدهريين قال فيه كذا وكذا. وهذا المصدر خلق مشكلة منذ بداية التعرف على هذه الحركات. مشكلة استمرت لقرن كامل ويمكن أن تستمر قرون وهو أنني أتعامل مع الظاهرة من البداية تعاملًا تنقيرياً بدون أن أعرف عنها أى شيء. أنا لا أقول عنه لماذا لم يصبح ماركسياً أو لماذا لم يمتلك أدوات تحليل علمى فهذا لا يهمنى؟. فاديب اسحق كان يعيش معه فى نفس الوقت ولكن تعامله كان مختلفاً . فلا بد أن أميز بين الاثنين. بمعنى أننى لا أقول أن الاثنين كويمين أو وحشين . ولكننى أقول أن هذا يختلف عن ذلك فى كذا. وهذا يحاول أن يتعامل مع الظهرة موضوعياً ويدخلها فى مشروع لتوعية البرجوازية الوطنية والثانى شعبوى فيما جوحى بوضوح شديد.

فيما يتعلق بمفهوم غياب الفاعل التاريخي. أنا لا أفهم ما تقول فانت تطرح الفاعل التاريخي وكأنه لو كان موجوداً كانت المشاكل ستحل . المفترض أن الفاعل التاريخي من الممكن أن يكون سلبياً أو إيجابياً. أى أن الاميان فاعل تاريخي والبرجوازية الوطنية فاعل تاريخي. أما الفاعل التاريخي وقدرته وامكانياته على التأثير وتغيير شكل المجتمع فموضوع مختلف ويرجع لتحليل الفترة الاجتماعية. أما الفاعل التاريخي بشكل عام فانه موجود فى أى مجتمع أيا كانت درجة تخلفه.

بالنسبة للأستاذ مدحت فيما يتعلق بالفكر الاشتراكي فى مصر باعتباره ابناً للواقع فالمحقيقة أن انحصار الهوية وخبوعنا فى مشكلة وهى أننا عندما نأتى لنتكلم عن الفكر إذا قلنا غرب فإننا نشتبه وحتى نمده لا بد أن نقول عليه أنه يخرج من الواقع.

وأنا في رأيي أن تشابك المصالح الاقتصادية في العالم أياً كان الشكل الدرامي الذي اتخذته الاستعمار والامبريالية يلقي مسألة أساسية وهي أن يكون هذا الفكر ابناً للواقع أو قادمًا من الخارج. فالهم هو مدى الدكرة. فبالطبع عندما استحضرت من الغرب أى مفهوم لا ينطبق على وضعى بشكل تام فإنه يكون عيباً في حد ذاته وذلك ليس لأنه غريب إنما لأنه لا يفسر أى شيء.

ولكننى عندما أجد أن هذه الفكرة تفسر مظاهر معينة في مجتمعى وحاملة لخطاب معين من شأنه تحريك الناس لصالح هذا المجتمع تكون فكرة فعالة بصرف النظر، عن مصدرها.

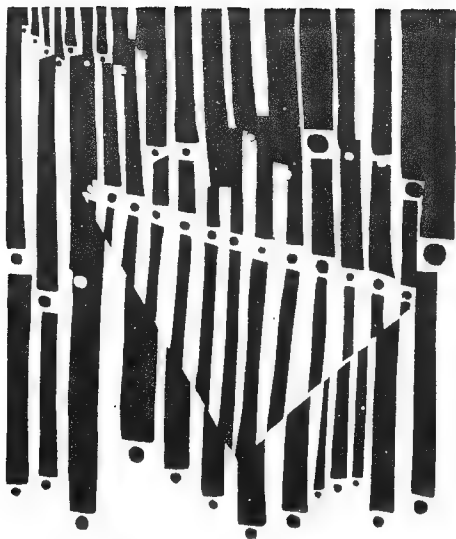
بالنسبة لأثر الفكر الماركسى على الإضرابات العمالية. أنا تكلمت بشكل عام عن أثر الفكر الماركسى في معركة الأفكار ولكننى لم أتعرض له في إطار ما ترتب عليه من إصلاحات اجتماعية أو مدى تأثير من نادوا بالإصلاح الزراعي بالفكر الماركسى أو مدى تأثير من أسسوا نقابات العمال به فهذا مجال كبير جداً ويمكن البحث فيه.

#### فريدة النقاش:

شكراً جزيلاً لدكتور "أنور مغيث" لأنه امتعنا جداً و ذكرنا بأشياء كثيرة كانت الموجة المعادية للاشتراكية بعد انهيار الاتحاد السوفيتي ومنظومة البلاد الاشتراكية قد غطت عليها وحاولت أن تقول أنها أصبحت خارج التاريخ.

الملاحظة التي استوقفتني كثيراً هي كانت في تحديد د. أنور. للأسباب التي سهلت تقبل المثقفين المصريين للماركسية وهي أنها دخلت عن طريق الماركسية اللينينية وأنا أذكر في ميد ميلاد الأستاذ محمود العالم السبعيني أن مجلة "أدب ونقد" أجرت معه حواراً طويلاً احتفالاً به. وقال فيه أنه كان وجودياً متحمساً جداً وأنه عرف الماركسية عن طريق لينين وليس عن طريق قراءة ستالين اللينينية عن طريق اللينينية في أصولها الأولى. وأنا أعتقد أن هذا الاستنتاج يطرح علينا سؤالاً مهماً جداً وهو هل مازال تحليل لينين للظاهرة الامبريالية قائماً في ظل انهيار التجربة الاشتراكية الأولى والقطب الواحد المهيمن على العالم؟ وهل الخصائص الجديدة للامبريالية تجعل هذه الفكرة بالية وقديمة وتنتمى للأرشيف وللتاريخ أم أن هناك إمكانية لتطويرها وتجديدها.

الشيء الآخر هو صياغة لينين للحزب. أنا أعتقد أن الأفكار الأساسية التي قالها لينين عن الحزب والفكرة التي تنتقد كثيراً جداً الآن وهي المركزية الديمقراطية كانت نتاجاً لظرف تاريخي فيه ملامح من الظروف الحالية في مصر. فالمجتمع متخلف، الصناعة ليست متقدمة، الطبقة العاملة صغيرة جداً وأعدادها محدودة بحيث لم تكن تتجاوز ٣٪ من نسبة السكان في ذلك الزمن،



وبطش شديد جداً. فولدت هذه الفكرة التى يعتبرها الآن الكثير من الكتاب والمفكرين شماعة لتعليق كل أخطاء التجربة وأسباب انهيارها . وأعتقد أن هذا موضوع نحتاج لمناقشته سوياً . وكنت أود أن أسمع رأى د. أنور فيه .

النقطة الثالثة التى أود الحديث عنها خاصة بإضافات الصديق مجدى عبد الحافظ حول فكرة القطيعة مع التراث . القطيعة مع التراث لا تعنى أننا سنجمع كل التراث ونضعه جانباً ونقول إنه لا يعيننا .

من ألف سنة قال الجرجاني أن الشعر بمعزل عن الدين .. هذا ميدان وذاك ميدان . أما نحن فإن أياً من المثقفين التنويريين سواء كانوا ليبراليين أو ماركسيين لم يستطع أن يخوض بحرية فى هذه الساحة بشكل يجعلنا نصل للحدود الفاصلة بين الموضوعات . كما أننا لم نتجاوز جميعاً فكرة القراءة المستنيرة للدين . وهذا مشروع يتبغى أن يكون مطروحاً بالمبرر نفسه الذى نقوله لأنفسنا فى عدم طرحه وهو هيمنة الجماعات الدينية .

على العكس إن هيمنة الجماعات الدينية تدعونا لطرح هذه القضية بشجاعة وبقوة وندافع عنها وعن حقنا وعن حق قطاع من المجتمع فى أن يدعو لهذه الفكرة ويدافع عنها ويشكل لها جمهوراً ويكون حولها ثقافة .

عبد الشكور حسين :

أشكر د. أنور مغيث ولكن لدى ملاحظة على ما قاله د. مجدى عبد الحافظ وهى أن كل الناس العظام لم يكونوا أصحاب الطبقة نفسها . فلا يقلل من قدر ماركس أنه لم يكن عاملاً ولكنها ميزة عظيمة لأنه اكتشف ما هو صحيح وما هو جوهري فى الصراع الإنسانى وحده . وكذلك فإن أنجلز لم يكن عاملاً . وفى تاريخ البشرية لم يكن تولستوى عاملاً حينما اقتنع بالاشتراكية . وأنا أود أن ألفت النظر إلى أنه منذ دخول الفكر الاشتراكى لمصر كان هناك طبقة عاملة وكانت هناك برجوازية سواء بالشكل الجنينى أو بشكل آخر . وكان هنالك مجال لبروز فكر اشتراكى قوى . ولكن أدوات الاستعمار وأدوات العالم القديم كانت قوية . بالإضافة إلى أن التجربة الاشتراكية الأولى كانت قد نشأت واصبح هناك تنمر فى الرأسماليات العالمية والمحلية وهذا يجب أن يوضع فى الاعتبار .

الشيء الثانى أننا يجب أن نقيم الناس فى حدود زمانها ومكانها . هذا التقييم لا يهدف إلى خلق مشاكل . فنحن حينما نأتى لتقييم جمال الدين الأفغانى ونقول إنه حجب الفكر الاشتراكى فنحن لا ندينه وإنما نقيم ما حدث لكى نعرف الأخطاء سواء كانت لنا أم علينا .

د. أعتقد أن رسالة د. أنور مغيث لو كانت منشورة أو كنا أطلعنا عليها كنا سنجد تفاصيل أكثر حول تاريخ الفكر الاشتراكي. ولكن لى بعض الملاحظات:  
د. أنور تعرض أكثر للفترة التى سبقت الأربعينات وبالتأكيد نحن نحتاج لذلك لأن هذه الفترة مجهولة لدينا أكثر من فترة الأربعينيات ولكنى أعتقد أن هناك أشياء مهمة كان يجب التعرض لها فى فترة الأربعينيات. مثلاً كانت هناك المجلة الجديدة والتى أعتقد أنها لعبت دوراً كبيراً فى تاريخ الفكر الاشتراكي فى مصر فى الأربعينيات. كذلك لم يتعرض د. أنور لتأثير الماركسية فى الفكر المصر الحديث فى تلك الفترة. ففى هذه الفترة ظهرت الكثير من التيارات الاشتراكية التى يجوز أنها تأثرت بالماركسية أو لم تتأثر وأظن أنه كان يجب إيضاح ذلك.

أنا اختلف مع ما ذكره د. أنور مغيث من أن الماركسية اللينينية هى التى كانت تميز الفكر الاشتراكي فى الأربعينات. أو أن ظهور اللينينية جاء فى ذلك الوقت، لأن اللينينية كانت موجودة قبل ذلك. بالطبع كان هناك مدد كبير من المفكرين الاشتراكين غير المرتبطين باللينينية. ولكن كان هناك لينينيون والدليل ترجمة كتاب الدولة والثورة للينين.

الحزب الشيوعي فى ١٩٢٤ كان مرتبطاً بالأممية الثالثة وكان مرتبطاً بلينين ولكنى أعتقد أن الشيء المميز أساساً لفترة الأربعينيات هو أن الفكر الاشتراكي كان له دور أساسى كمفوج للمحركة الوطنية فى مصر. وأنا أعتقد أن الفكر الذى ظهر فى هذه الفترة كان به الكثير من الأشياء التى لم يتم التعرض لها كالمجلات التى ظهرت فى هذه الفترة مثل الفجر الجديد والطليعة والضمير وأم درمان والجماهير، وكذلك الكتب التى ظهرت فى هذه الفترة مثل أهدافنا الوطننة ورد أبو سيف يوسف على العقاد وكثير من الكتب الأخرى ولو انتقلنا لما بعد ذلك سنجد الكثير أيضاً.

#### د. منى طلبة:

فى البداية أقول إننى متفظة على الاشتراكية فانا أعتبر نفس وطنية وليس لى نشاط حزبي ولكن من الجائز أن تكون هذه النظرة مهمة وهي: كيف أرى الآخر وكيف أرى التجربة الاشتراكية من خارجها وليس من داخلها؟  
هناك نقطة أساسية أشار لها الأستاذ "العالم" وكانت مهمة جداً وهي فى رأى ما ميزت ورقة د. أنور عن أى كتابات أخرى فى الماركسية، تتمثل فى رصده لآليات تطور الاشتراكية فى الواقع المصرى بنقاط تفصيلية واضحة ولكن أظن أن الغاية الأساسية من هذا الرصد لم تكن متماشية أو منسجمة مع هذه الروح الرائدة لآلية تطور الفكر الاشتراكي.

أنا أظن أن غايته الأساسية لم تكن رصد آليات الفكر الموجودة في الثقافة المصرية والتي انتجت هذا الفكر الاشتراكي ولكن كانت غايته مثلما ظهر في رده إبراز المشروع الثقافي الماركسي كمشروع تحريري إنساني بصفة عامة. وأنا أظن أن هذا النوع من القفز على الواقع المصري إلى المشروع التحرري الإنساني للماركسية يبرز نوعاً من الخلل بين الغاية من البحث وإجراءات البحث.

#### محمد قرج:

في البداية أشكر د. أنور واللجنة المنظمة لأنهم أتأخوا لنا في هذه الزمن الرديئ أن نناقش أشياء خطيرة على المستوى الفكري والسياسي أنا أتصور أن الفكرة الأساسية هي الفكرة الخاصة بتأثير الفكر الماركسي على فكر آخر، فهي هنا تطرح عملية انتقال منظومة فكرية معينة ناتجة عن مجتمع معين بغض النظر عن موقفنا ما في الداخل أو الخارج أو الأمية. متابعة هذه العملية الانتقالية بالنسبة لمصر وبالنسبة للفكر المصري مهم ولكن على ألا نحمل الواقع المصري أو الواقع المتلقى أكثر مما يتحملة كواقع أو كمفكرين.

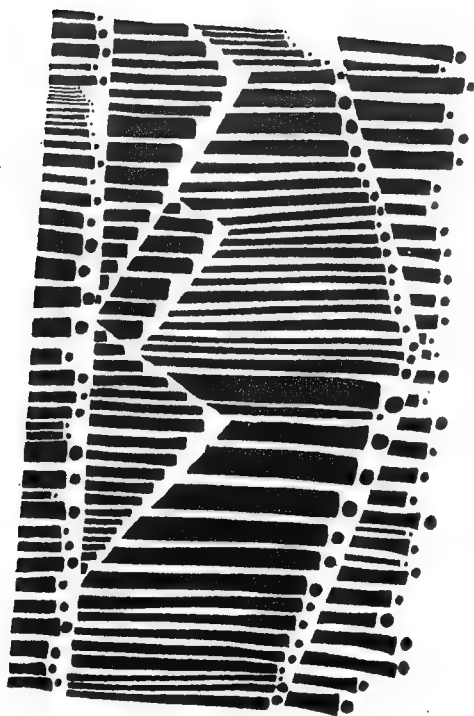
بالنسبة للفترة الأولى وهي فترة القرن التاسع عشر . أنا لم أكن أتصور أنه في سنة ١٨٩٠ وعقب رحيل ماركس وفي الفترة التي مازال فيها فكره يتبلور عبر إنجلز أن يحدث أي انتقال لفكر ماركس إلى مصر سواء كانت انتقالاً تفصيلياً أو برنامجياً كما لم أكن أتصور أن يكون هناك مفكرون في مصر قادرون على تلقي هذه الفكرة بهذا الشكل.

بالنسبة للفكرة الخاصة بنقل هذه الأفكار لمصر. نحن لا نريد أن نبالغ في الجانب الآخر الخاص بالتطور المختلف نوعياً في مصر ونقول إنه قد نشأت طبقة عاملة في مصر قبل ثورة ١٩١٩ أو أي شيء من هذا القبيل.

لكن في ظل نشأة الحركة الوطنية المصرية كانت الروايد المختلفة للماركسية موجودة بحيث لا نستطيع أن نتكلم عن اللينينية في طابعها الستاليني فقط. فلقد كان هناك فكر ماركس الماركسي أو ماركسية كارل ماركس عبر المفكرين وعبر الكتابات ونظريات الأدب . وعبر الثورة اللينينية وانتصاراتها وجددت الماركسية اللينينية والتروتسكية في مصر. فالثورة الروسية خلقت في مصر تيارين. تياراً ماركسياً لينينياً وتياراً تروتسكياً، وذلك بغض النظر عن هجم كل منهما.

#### د. شريف حتاتة:

المحاضرة أوضحت لي بالفعل بأشياء مختلفة. فأننا عندما أراجع للوراء أجد أنني



كنت قارئاً مجتهداً للنصوص الماركسية. كنت أقرؤها وأنا أعتقد أنني أفهمها واكتشفت بعد مرور السنين إنني كنت أقرؤها ولم أكن أفهمها. أما الآن فأنا أقلت من قراءتها. ولذلك فأنا أتساءل هل أنا أقل ماركسية مما كنت أيامها أم أكثر؟ لماذا أطرح هذا السؤال الآن؟

أنا اليوم عندما أقرأ أى كتاب أو أطلع على أى شيء لا أفكر فى ماذا تقول الماركسية بالنسبة لهذه المسألة؟ أنا أقرؤها وبعد ذلك يعمل مخي بطريقة معينة ولاحظت أنني الآن بدلاً من أن أهتم بماذا تقول فقط فإننى أهتم بمردودها للعملي بالنسبة لتفكيرى وبالنسبة للوضع الذى أنا موجود فيه. وهذه هى النقطة التى أود أن أقولها لأننى أرى أنها مهمة فى كل الدراسات التى سنقوم بها.

### محمود أمين العالم:

قبل أن يتكلم أنور أود أن أقول أنني سعيد بهذا المستوى من المناقشة، نحن نريد الصراحة الكاملة والتفتح الكامل فى هذه الندوات. وثابت من مناقشتكم جميعاً أن كل واحد منكم وضع يده على عامل من العوامل. فليس هناك عامل واحد نستطيع أن نفسر به الظاهرة. فهناك العامل الخارجى وهناك العامل الداخلى. وهناك الوضع المزدوج الذى تكلم عنه د. شريف وهو الوافد والموروث والصراع بينهما. وهناك الاختلافات بين الدينى والعلمى. وهناك أشياء عديدة جداً فى المجتمع.

أخطر شيء أن نفسر المسألة فى حدود دينية بحتة أو حتى حدود مجتمعية حتى قاعدية واحدة أو حدود أنا وحيد بحتة. وحدى أنا بدون رؤية العالم وبدون رؤية تاريخية للظاهرة وتعقدها. ولذلك فالمهمة صعبة وليست سهلة. ولذلك فلا بد أن نتسع لبعضنا البعض ولا نعتبر أننا سنضع نقطة نهائية على كل شيء.

حقيقة أن هذا العرض التاريخى الذى مازلت مصرأ على أنه كان يحدد إشكاليات كل مرحلة هو منهج جيد جداً. كيف نتابع التاريخ؟ لأن التاريخ فيه عوامل الواقع الحلى التى تتولد فيه؟ ثم أيضاً كيف ننظر؟ فكما قال د. مجدى أن أخطر شيء عندنا أننا لانحسن التنظير أى اكتشاف القانون السائد.

أنور اليوم حاول أن يكون فى كل مرحلة القانون السائد وأن يضع أيدينا على الفاعل الأساسى فى كل منها. ولكن لا يوجد فى تجربتنا— مثلاً قال د. شريف— قانون سائد لدينا نريد أن نكتشفه بتجربتنا دون التمسك بأشياء تأتى من الخارج. لكن كيف يحدث هذا؟

البعض يقولون أنه عندما أتت الثورة الفرنسية إلى مصر تكونت حضارة

مصر و تكونت الثقافة المصرية. هذا كلام غير صحيح فى رأيي فانا أرى ولقد كتبت هذا الكلام مسبقا أنها طمست- ما قاله اليوم د. شريف- النمو الذى كان تابعا ذاتيا من القرن الثامن عشر.

لقد كان هناك، نمو ذاتي فى القرن الثامن عشر وأتت الثورة الفرنسية وفرضت من الخارج قبة أو فرضت بنية اقتصادية معينة أو نمط إنتاج معين. أنا لا أهاجم هذا النمط ولكننى أقول أن هذا النمط فرض على من أعلى. أما أزعم أننا مازلنا- مثلما قال د. شريف ومثلما ظهر من الأزمة المهمة التى عرضها أنور فى كل تاريخنا- نريد أن نكتشف كيف ننمى فكرنا تنمية ذاتية دون قطيعة لا عن الغرب ولا تراث الغرب. ولكن نكون مع الزمن ونعبر عن أنفسنا ونكون إيجابيين فى حركتنا.

د. أنور مغيث:

سأرد بإشارات سريعة على ما أثير من تساؤلات بالنسبة للأستاذ محمد الجندى أنا بالفعل لم أعط كل الزوايا والنقاط فانا كنت أتكلم عن الاشتراكية بشكل عام إلى حين تأسيس الحزب الاشتراكي ثم الحزب الشيوعي. وبعد ذلك بدأت أتكلم عن الماركسية. لكن كان هناك تيارات اشتراكية أخرى تتسمى بأسماء مختلفة. فمثلا كان سلامة موسى ينسب نفسه دائما إلى الغابيين. وكان راشد البراوى يعتبر نفسه متبني لبرنامج العمال البريطانيين. فبالفعل كان هناك تيارات أخرى موجودة ولكننى ركزت فقط على التيار الماركسى.

فيما يتعلق بكتاب الدولة والثورة الذى ترجمه أحمد رفعت الذى كان من أنصار الجامعة الإسلامية وليس له علاقة بليين فإننا سنتعرض بالتفصيل مع كل الترجمات فى الندوة القادمة لنعرف لماذا ترجم هذا الكتاب.

بالنسبة لدور الماركسية الموجه للحركة الوطنية بالطبع كان للتيار الماركسى تأثير لا ينكر فى الحركة الوطنية وعلاماته فى ذلك بارزة. فبعد فشل المشاريع البرجوازية فى حل المسألة الوطنية مع بداية الأربعينيات كانت الحركة الشيوعية هى التى تضع أجندة العمل للحركة الوطنية وللمجتمع كله. ولقد تكلم د. أنور عبيد الملك فى أبحاثه فى باريس عن الحركة الوطنية فى مصر وتكلم عن المدرسة الماركسية المصرية وقال إن هناك مدرسة داخل الماركسية العالمية اسمها الماركسية المصرية. وأنها مدرسة مبدعة ليس فقط لمصر وحدها ولكن لتجارب العالم الثالث كله فى مسألة تعرضها للحركة الوطنية.

أنا أرى أن تصور د. أنور عبد الملك صحيح ولكن من وجهه نظرى أن هذا كان إبداعها وأيضاً كانت هذه حدودها فالتحامها بالحركة الوطنية وتبنيها لها

ودفعها لأشكال من المقاومة أكثر جذرية كانت مسألة مطروحة على المجتمع ومسألة حيوية لأنها تتعلق بحياة الناس إلا أنها كانت تمثل نوعاً من الحدود الفكرية والنظرية التي وقفت أمام تطور الماركسية المصرية في مجالات أخرى.

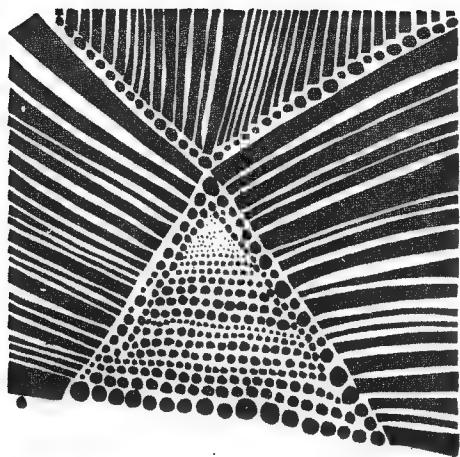
بالنسبة لدكتورته منى طلبه. حول مسألة الظل بين الآليات وبين الغاية. في البحث وأن الغاية كانت تدور حول التحرر الإنسانى العام بينما أنا أبحث داخل مصر فقط فهذا ليس خلا ولكن هذا شيء ضرورى حتى يكون للآليات معنى. فلابد أن يكون لدى هدف عام أراه.

بالنسبة لمسألة المثالية والاصولية أنا لا أعيب على الماركسيين المصريين ولا على لينين ولا على جرانشى أنه أضاف على ماركس أو أنه لم يترك ماركس كما كان هذا غير صحيح لأن ماركس نفسه لم يترك نفسه كما كان. لأنه بدأ بانتقاء النضال الليبرالى من أجل حقوق الإنسان على اعتبار أن هذا هو التحرر فى إطار برجوازي. ولكنه بالنضال العملى اضطر أن يدافع عن حقوق الأقليات واضطر أن يدافع عن حقوق اليهود لأنه كان يلزم لخلفة ديكتاتورية البرجوازية. لكنه مع نضال الشعب الإيرلندى اضطر أن يقول إن الحركة الوطنية لها دور. المسألة هنا لا تعنى أنه ترك الأمية التى. تكلم عنها وظل مع نضال الشعب الإيرلندى بالعكس، الإطار الأمى هو الذى جعله يقدر ويؤمن الدور الوطنى وعلى هذا الأساس تمت إسهامات التيار الماركسى الكلى فى الحركة الوطنية.

فمثلاً كان أكبر إسهام فى الحركة الوطنية هو ما قام به اوتوبور والماركسيون النمساويون قبل الحرب العالمية الأولى حيث كانوا فى إطار الإمبراطورية المجرية النمساوية والتي كانت تشمل الصرب والكروات والبوسنة والهرسك والنمساويين والمجرين. وكانوا يريدون عمل نشاط ماركسى فكانت مسألة القوميات مسألة أساسية لا يمكن تجاهلها بالنسبة لهم.

وكذلك كان إنجاز لينين أيضاً حيث كان من وجهة نظره أنه يجب على الأحزاب الشيوعية أن تتبنى حق الأمم فى تقرير مصيرها وذلك فى مواجهة أحزاب الاشتراكية الدولية فى الأمية الثانية والتي كانت تساند دولها فى الاستعمار وفى الحرب.

كل هذه إنجازات فى إطار دعم المسألة القومية ولكن الشيء الأساسى أو الهدف الأساسى الذى كان مطروحاً هو النضال الأمى. فلو كان لينين تمسك بالإطار الأمى فقط لم يكن سيطرح شعار حق الأمم فى تقرير مصيرها وكان تمسك بأن تحارب روسيا حتى تستولى على أرض من ألمانيا وبالتالي الهدف كان هو المشروع التحررى الإنسانى بكل الطرق. وهى غاية يجب ألا تغيب عند



التحليل، وعند تحديد الشعارات وبورها في التعامل مع الواقع.  
بالنسبة للأستاذ محمد فرج وما قاله حول «إن تطور الماركسية في مصر تم في عملية ثورية مثلما حدثت الماركسية أساسا في عملية ثورية». فعلى الرغم من أن ماركس قد ظل ٢٥ سنة في مكتبة المتحف البريطاني يقرأ ويكتب فقط إلا أن الواقع ظل في ذهنه باستمرار وكان في حوار مستمر معه وكان وجوده في المكتبة رداً على الواقع فبدأ يكون الأممية الأولى أثناء ثورة ١٨٤٨. فعندما جاءنا نابليون الثالث وحدثت الثورة المضادة في ألمانيا وفي فرنسا جلس يدرس. ولكن عندما حدثت كميونة باريس خرج والتحم مع الواقع. وهذا لم يحدث مع ماركس فقط وإنما حدث في مصر أيضاً حيث كانت الحركة الماركسية مرتبطة بالعمل وبنشاط الماركسيين أنفسهم وبالتحركات الواقعية.  
ولكنني ركزت على الجانب الفكري حتى أقوم بعمل رصد أو حصاد عام. فانا تصورت أن هناك قارئاً عمره ٢٠ سنة يريد أن يتعرف على الماركسية وعمما تكلمت عنه في مصر فرصدت الكتب التي أمانه في المكتبة والتي من الممكن أن يقرأها وعملت لها تحليلاً نقدياً. وهذا ليس معناه أن هذه هي الماركسية أو أن هذا هو ما قام به الماركسيون فقط.

بالنسبة للأسئلة التي طرحها د. شريف فيما يتعلق بإمكانية أن يخرج المجتمع المصري فكرة أيضاً ففي هذه الحالة لن يكون هذا فكر ماركس وهذا يذكرني بتعبير لأحد الماركسيين المصريين يقول إننا نريد فكر ماركس مصرياً ١٠٠٪ فإذا كان هذا فكر ماركس فلا يمكن أن يكون مصرياً ١٠٠٪ فعلى الأقل علينا أن نعطي كلمة ماركسية ولو ١٪ أو أن يكون هناك جزء من الخارج.

أما أن يكون هناك فكر مصري معبر عن ظروف مصر بمعنى أنه أداة جيدة في تفسير هذا الواقع أو أنه طرح استراتيجي في تناول هذا الواقع أن يحققه فهذه مسألة ليس بالضرورة أن يساهم فيها تراثنا وحده، فممكن أن تساهم فيها كل الأفكار الأخرى الموجودة في العالم كله بدرجة أو بأخرى.

أما فيما يتعلق بأننا لدينا إحساس بأن الماركسية أو الليبرالية أو الدارونية جاءت وركبت فوق الواقع وأنها ليس لها جذور فيه فأنا اعتقد أن هذا من الصعب تصوره الآن. لأننا لو نظرنا إلى الواقع في تجلياته في طريقة حياة الناس وفي الأثاث الموجود بالشقق وفي التلفزيون وفي السينما وفي الأدب وفي المسرح سنجد أنفسنا أمام واقع حصيلة للعديد من التفاعلات بحيث يصبح الكلام حول أن هذه الأفكار ليس لها علاقة بالواقع هو الذي ليس له علاقة بالواقع. لأن الواقع حصيلة لمجموعة من التفاعلات موجودة وفرضت نفسها في حياة الناس اليومية. ولم تعد مجرد أفكار عند المثقفين. فبالنالي الدعوة الخاصة بأن القرنين الماضيين كانا نتاج لأشياء مستوردة لم تثبت نفسها في الواقع.

# أفمن يبدعون كمن لا يبدعون؟

جولة فى بينالى الإسكندرية

د. كاميليا صبحي

ونحن بعد طلاب، كانت مكافئة جامعة عين شمس لنا بعد حصولنا على المراكز الأولى فى مسابقة الفنون التشكيلية التى تنظمها الجامعة، رحلة إلى بينالى الإسكندرية ، كى نتعلم ونرتقى بإبداعاتنا ونفهم أننا مازلنا فى بداية الطريق. مازلت أنكر ، وقوفنا أمام الأعمال الفائزة، وغير الفائزة، وإنبهارنا بها، وبتقنياتها، وبالمفاهيم الجمالية الجديدة التى تحملها، بل مازلت احتفظ بصور لأجمل الأعمال التى أثرت فىنا... ومنذ ذلك الحين، وكلما سنحت لى الفرصة، لا أخلف البينالى ميعاد. أذهب إليه وأنا على يقين من أبئى سوف أرى خلاصة ما أبدعه حوض البحر الأبيض المتوسط... فماذا حدث...؟

المكان هو المكان، ولكن ما أراه ليس ما عهدته وما ألفت عيناى وما أهلت نفسى لرؤيته. الجوائز تملأ القاعات، وانظر إلى الأعمال الفائزة فلا أفهم! ولكننى أفهم جيدا أنه حينما تكثر الجوائز الشرفية وجوائز لجنة التحكيم، لا يصبح فى النهاية للجوائز ذاتها قيمة، فقيمة الجائزة تكمن فى أن عددا محدودا







استحقاقها، وفقا لمعايير جمالية واضحة المعالم، أما الانطباع الذى ساد بين الحاضرين، فهو أن الجوائز حبيت عمن استحقها ، لتعطى لمن لم يستحق. وبفطره العين المحبة للجمال ، والتي ترى القبح قبيحا، قال أحد الزوار وهو ينظر لعمل مصنوع من الحديد الصدى: "يس هو ليه ما دهتش الحديد بدل ما هو مصدى؟" وضحكت، فالتكوين كان فى حد ذاته جميلا ، وتذكرت ما كتب عن جماليات القبح. ولكن جماليات أو ما يشاؤن من القاب.. تظل كلمة "قبح" تتناقض وتتعارض وفكرة "الجمال".

هل أصبح المعيار هو الخروج عن المؤلف ، أو الـ Beart كما يسمونه فى النظريات اللغوية؟ ولكن حتى الخروج عن المؤلف تحكمه قواعد ، فحينما بدأ سيزان يتمرد على الجماليات الكلاسيكية فى الفن، وحينما جرؤ فأنظر لمساة فرشاته ترسم الضياء على اللوحات، كان مخالفا للسائد والمألوف، ولكن من منا يجرؤ على وصف لوحاته بالقبح؟ هى خروج عن المؤلف ، ولكن فى إطار جمالى يسر العين ويشرح الفؤاد ويسمو بالروح مع شفافية اللون والخط والبهاء المنبعث من اللوحات، وحينما رسم فان جوخ حقله ووروده، لم تكن صورتها هى المألوفة فى ذلك العصر، وإنما بكل قوة الوانة الملتهبة تحت وهج شمس روجه التى لم تهدأ، اعطانا نموذجا مختلفا من نماذج الجمال.. والنماذج كثيرة، وهى وإن خرجت عن المؤلف تظل تدور فى دائرة الجمال..

ولا يعيب الحديد أنه صدئ، فالصدأ الخارجى له صفة تعبيرية و"جمال" التكوين ورشاقت جعله فى النهاية عمل له جمالياته الخاصة، ولكن أن يتحول النحت كما رأينا فى هذا المعرض إلى أكوام متراسة من أشياء متنافرة لمجرد جذب الانتباه أو الاختلاف، فلست أدري أى جمال فى هذا، ولن اتحدث فى هذا الصدد عن مختار أو السجيني أو صبرى ناشد أو هذه الفئة من النحاتين، ولكننى سوف اتحدث عن القدماء فى مصر والصين واليونان وإفريقيا السوداء، الذين ادركوا بحسهم الفنى الفطرى أن الجمال خالد.. فأحوا يصنعون عالما قيمة الجمالية شبه موحدة، ولكنها جميلة.

لقد ألفنا القبح حتى أننا لم نعد نراه قبيحا.. ألفنا التراب فوق الأشياء ، حتى أن جمال النظافة على يديهته أصبح يدهشنا. وألفنا المخلفات حتى أن وجودها فى عمل فنى يجعلنا نشعر بالآفة معها، وألفنا الفن، لن أقول القبح، ولكننى سأقول "غير الجميل" حتى أصبحنا ننزعج لوجوده بل ونمنحه الجوائز. ولست أعنى بالفن الجميل مجرد مناظر طبيعية خلابة أو بورتريهات لأشخاص لهم ملامح جميلة.. فالبورتريهات المعروضة فى مدخل البينالى وأن كانت غير تقليدية، بل ومرسومة بالوان رمادية سوداء قائمة، إلا أنها فى نظرى بسيطة ومعبرة وجميلة. كما أن أعمال الفنان يورجوس جولفينوس التى أجمع كل من شاهدها على أنها تستحق الجائزة الكبرى كانت طبيعة "صامتة" ولكنها مرحلة مثيرة تضح بالحياة بألوانها الساخنة المتناغمة، بل إن الجناح الايطالى

فى حد ذاته يعكس صورة جميلة من صور الفن، ففى يمين القاعة لوحات عليها خيالات لأشخاص ينتمون للعرض الرومانى، لا تحمل أية ملامح، ولكن الإنارة الزرقاء والنحاسية لعبت دوراً مهماً فى إبراز جمال اللوحات على بساطتها الشديدة المعبرة. وفى وسط القاعة، تقف تماثيل الفنان المبدع انطونيو كانفاري، لفرسان من الصروب الصليبية لا يحملون بالمثل أية ملامح، وهى يلوئها النحاسى وتشكيلاتها المتقنة مثل همزة وصل بين الخيالات الموجودة على اليمين، واللوحات التجريدية الموجودة على اليسار. وهى لوحات لا تحمل تشكيلاً محدداً، ولكن استخدم اللون الأزرق الذى يتصاعد منه اللون النحاسى، يجعل اللونين يتفاعلان وينتجان درجات لونية جميلة، لتكون الغلبة فى النهاية للون دون الآخر، وهكذا، يشيع اللونان الأزرق والنحاسى من أرجاء القاعة كلها، فنشعر ببرودة المعدن ولكنها برودة تدفئ القلب والمشاعر، فحينما تتناغم الأشكال والألوان، ينتج عنها سحر أخاذ، لا يسعنا إلا أن نجده "جميلاً".

وقد تصادف وجوئى فى المكان وجود زمرة من النقاد التشكيليين، والأساتذة المتخصصين لمتابعة هذا الحدث الفنى الكبير. وأتساءل هل كتبوا فى مقالاتهم التعليقات التى سمعتها ولم ينقلها إلى أحد.. عن هذا "العيب" وعن أن فلان لم يأخذ جوائز "أمله كويس" و.. "هل هذا فن"؟ وعن تشابه الأساليب الفنية لبعض الفنانين المصريين حتى أننا نكاد نلمح فرشاة فلان من كيار فنانينا من خلال أعمالهم.. ولكن عزائى أن زيد مثل عبيد، فالحال فى الدول الأوروبية كما رأينا وليسنا ليس أفضل كثيراً من حالنا، أن كان ما أرسلوه إلينا يعبر بالفعل عن الحركة الفنية فى بلادهم، بل أننى أزعم أن أجنحة بعض الدول العربية، خاصة لبنان، كانت تحمل الجديد، المختلف والجميل كذلك.

وارجو إلا ينبرى أحد فيتهمنى بالغباء لأننى لم أفهم مثلاً هذه اللوحة الزرقاء التى لم أعد حتى أذكر اسم "مبدعها"، ويقول لى إنها عمل فنى مبهر، وأن بها وجهة نظر، لأننى حينئذ لن أملك إلا أن أتساءل "أفمن يبدعون كمن لا يبدعون" لن يقنعنى أحد أن الفنان العبقري قد توصل إلى درجة من الزرق لا قبل لأحد بها. وقبل أن يتهمنى أحد بالجهل وافتقار قوة الملاحظة، اعترف أننى لاحظت النقطة البيضاء أسفل اللوحة و"التاتش" الأحمر الذى لا يظهر إلا لمدق. لا، لن يقنعنى أحد بأن ما عاناه هذا الـ "فنان" وأمثاله فى تصميم لوحة كهذه، يعادل معاناة وضع اللوانه على الـ "باليتة"، ومزجها وبدأ بحيل هذه الألوان أضواء وظلال وخطوط تتشابك وتمتزج فى تنافر أو تناغم "جمالى" لتصبح متعة للعين. أو كمن تعامل مع خامته، أيأ، كانت، فخلق منها ما يثير المشاعر الجميلة الراقية، وليس السخرية.

فلتختلف المدارس والمذاهب والمواهب.. ولكن، ليبقى دائماً فى الفن "المجد للجمال".

## الدفاع عن جارودى

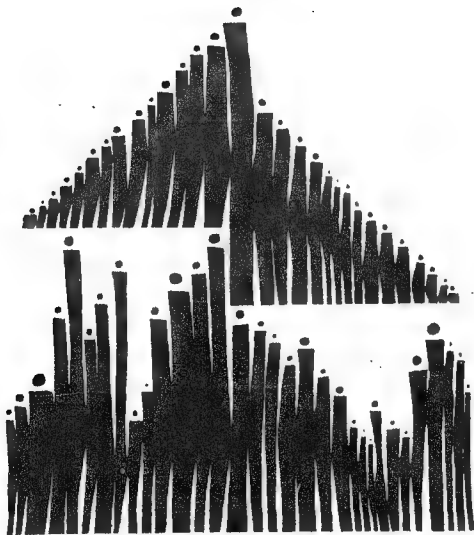
### دفاع عن حرية الفكر والاعتقاد والبحث

يصدر خلال أيام حكم المحكمة الفرنسية التى يمثل أمامها المفكر « روجيه جارودى » متهما بمعاداة السامية وبمقتضى قانون « جيسو » الذى صدر سنة ١٩٩٠، والذى يعيد إلى فرنسا بلاد الحرية والإخاء والمساواة وعصر الأنوار ومفكريه العظام، يعيد إليها ما يسمى بجريمة الرأي، والتى جعلت من قانون قمعى يحاسب المفكرين والمواطنين على آرائهم وأفكارهم بل ونتائج أبحاثهم تعويضاً عن ضعف الحجج كما يقول جارودى.

كان المفكر الفرنسى الذى أعلن إسلامه قد أصدر قبل ثلاثة أعوام كتابه عن « الأساطير المؤسسة للسياسة الإسرائيلية » رافضاً جعل الدين أداة للسياسة بإضفاء القداسة على السياسة. وكان قد حارب نزعة التطرف الدينى فى كل من المسيحية والإسلام.

وفى الكتاب الأخير يحارب هذه النزعة لدى اليهود، ويبين فيه بالوثائق والوقائع كيف أن الصهيونية قد أصبحت عقيدة استعمارية سياسية وقومية، وأن هذه العقيدة لم تكن أبداً امتداداً للديانة والروحانية اليهودية.

وقد تحولت الصهيونية كمعقدة منصرية إلى تصفية للفلسطينيين كشعب، بل وتصفية إنسانية الإسرائيليين. ويحقق « جارودى » الذى جرب معتقلات النازى أثناء المقاومة الفرنسية فى الحرب العالمية الثانية موضوع المئة ملايين يهودى الذين قيل أن هتلر أحرقتهم فى أفران الغاز، مؤكداً أن اليهود كانوا أحد الأهداف المفضلة لهتلر بسبب نظريته العنصرية التى تقوم على تفوق الجنس الأرى، ولكن ضحايا الوحشية النازية لم يكونوا يهوداً فقط بل كان هناك المسيحيون والسلاف والفجر، وكان هناك مئات الآلاف الذين اضطهدوا وأحرقوا



على أساس سياسي مثل الشيوعيين والديمقراطيين ولم يكن اليهود أيضا هم الضحايا الرئيسيون كما أنهم لم يصلوا أبدا حتى إلى المليون.

ويؤكد جارودي أن الغرض من بحثه ليس مسك دقائق حسابية مؤلمة ومفجعة، فقتل إنسان برئ واحد سواء كان يهوديا أو لم يكن، هو جريمة ضد الإنسان.

ويشرح كيف أن التمسك منذ مايزيد على نصف قرن مضى برقم الستة ملايين وتقديسه، قد جرى استخدامه كستار لإخفاء جريمة اقتلاع الشعب الفلسطيني من أرضه وإنكار حقوقه المشروعة وممارسة كل الجرائم الوحشية ضده.

وكان موقف "جارودي" الواضح الصريح ضد وحشية إسرائيل لدى غزوها لبنان قد قاده إلى المحكمة التي يمثل أمامها الآن مرة أخرى، لأن محاكم التفتيش الفكرية للوبي «الصهيوني» الأمريكي «أصابها السعار نتيجة لموقف وموقف الأب "بيير" الكاثوليكي الذي يحظى بشعبية هائلة في فرنسا والعالم أجمع.

إن الفكر الفرنسي لم يفعل سوى استخدام حقه وعقله كباحث حر نزيه يسمى لاكتشاف الحقيقة كما هي، حين رأى أن هناك تزويرا للتاريخ الحديث تضفى عليه الصهيونية وحمايتها الأمريكيون قداسة.

وقد رأى المفكر أنه لا النصوص التوراتية، ولا اضطهاد هتلر لليهود يمكن أن يبررا اغتصاب الأرض الفلسطينية أو اقتلاع سكانها وقمعهم.

كما أنه لم ينظر للصراع بين العرب وإسرائيل أبدا باعتباره صراعا دينيا بين الإسلام واليهودية، بل وضعه دائما في سياقه الصحيح كصراع بين القوى الاستعمارية الاستيطانية والشعوب الساعية للتحرر والاستقلال. وقد ساند وما يزال ضرورة التوصل إلى سلام حقيقي وعادل تتعايش الشعوب وتتآخى في ظله ويحفظ لكل ذي حق حقه.

ويناشد حزب التجمع كل القوى الديمقراطية ومنظمات حقوق الإنسان في مصر والوطن العربي والعالم لمساندة المفكر الشجاع بكل السبل، ونشر دفاعه عن نفسه بكل الوسائل بعد أن قاطعته كل وسائل الإعلام الكبيرة التي تحظى القوى الصهيونية بنفوذ واسع عليها.

إن معركة جارودي هي معركة حرية الفكر والبحث والتعبير والاعتقاد في كل مكان.

**حزب التجمع الوطني التقدمي الوحدوي**

**الأمانة العامة**

## دمعة إلى هشام مبارك

---

في مَوَاسِمٍ مُتَلَحِّقَةٍ  
كَانَ الصَّغَارُ يَتَرَكَمُونَ فِي الْغُرَفِ الْمَجَاوِرَةِ  
حَيْثُ أَنْفَاسُهُمْ مَزِيجٌ مِنَ الْحُلُوى  
وَرَمَادِ النَّشْوَةِ الْبَكْرِ  
(وَالصَّدْرُ الْمَرِيضُ  
يَخْشُهُ الْيُودُ  
ثَقِيلاً كَالْهَجَرَاتِ ...)  
أَعْرِفُ كَيْفَ أَحْفَرُ أَخَادِيدِي  
كَدُّوسٍ سَاخِنِ  
يَقُوضُ فِي صَدِيدِ الْبُثُورِ

شعر: فاطمة قنديل

---

صمت قطنه مبتلة



